

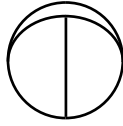


PICASSO HORS CADRE

SONIA KERFA, PIERRE GÉAL & ANNE CAYUELA (ED.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

PICASSO HORS CADRE



PICASSO HORS CADRE

Sonia Kerfa, Pierre Géral & Anne Cayuela (ed.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Picasso hors cadre
Collection El ojo y la tiniebla, vol. I
Première édition : Décembre 2023

SELECTION DE TEXTES PAR DES PAIRS (PEER-REVIEW)

Ouvrage publié avec le soutien de l'ILCEA4 de l'Université Grenoble Alpes



Image de couverture :
© *Casi de todo Picasso*, Rogelio López Cuenca,

© Les auteurs, 2023
© Éditions Orbis Tertius, 2023

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-379-8
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

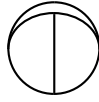
Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

EL OJO Y LA TINIEBLA

« L'œil déchiffrant la ténèbre ». Ce vers de Borges, tiré d'un poème d'*Histoire de la nuit* (1977), nous propose une série d'énigmes : comment voir ce qui est sans lumière ? Comment un œil aveugle – ou quasiment aveugle : l'œil de Borges – pourrait-il voir ? Tout regardeur non convenablement formé et informé n'est-il pas, a priori, aveugle, et donc plongé dans la ténèbre ? C'est ce que Daniel Arasse semblait suggérer par le titre d'un livre célèbre : *On n'y voit rien* (2000).

En se plaçant sous le double signe de « L'œil et la ténèbre », la présente collection aspire à embrasser l'ensemble des arts visuels dans le monde hispanique, des origines à nos jours. Peinture, sculpture, architecture, mais aussi gravure, dessin, photo, cinéma, vidéo et bande dessinée, seront ici examinés par des spécialistes soucieux d'érudition mais aussi de vulgarisation. Les monographies (ouvrages inédits ou éventuellement republications de livres devenus introuvables) y trouveront leur place, comme des ouvrages collectifs. Il importe, en effet, que le vaste ensemble culturel formé par l'Espagne et ses anciennes colonies, dans les Amériques et jusqu'aux Philippines, puisse trouver toute sa place dans l'édition française, par des textes rédigés soit en français, soit en espagnol.

Puisse cette collection être « la boussole incessante » qui guide notre œil dans la ténèbre, jusqu'au point du jour.



EL OJO Y LA TINIEBLA

DIRECTION

Juan Manuel BONET

Paul-Henri GIRAUD

COMITÉ ÉDITORIAL

Javier BARÓN (Peinture Espagne XIX^e- XX^e siècle)

Marianne BLOCH-ROBIN (Cinéma)

Jaime BRIHUEGA (Avant-gardes, XX^e siècle)

Héloïse CONESA (Photographie)

Pedro FEDUCHI (Architecture)

Rodrigo GUTIÉRREZ-VIÑUALES (Art latino-américain)

Enrique JUNCOSA (Art contemporain)

Sonia KERFA (Cinéma, Arts visuels)

Emmanuel LARRAZ (Cinéma)

Hector RUIZ-SOTO (Littérature et peinture au siècle d'or)

Carlos SAMBRICIO (Architecture)

Jacques TERRASA (Photographie)

Eliseo TRENC (Catalogne)

Cécile VINCENT-CASSY (Peinture au siècle d'or)

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Sonia KERFA, Pierre GÉAL & Anne CAYUELA

11

CADRE HISTORICO-CULTUREL : LES RÈGLES DE L'ARTISTE

PICASSO ET L'INVENTION DE L'ENGAGEMENT ARTISTIQUE

Béatrice JOYEUX-PRUNEL

27

PREMIÈRE PARTIE

PICASSO : REGARDS SUR LE POLITIQUE ET LE SOCIAL

PICASSO ET LES CORRIDAS DES ANNÉES 1930 :

UNE HISTOIRE POLITIQUE

Ozvan BOTTOIS

59

LA AMBIVALENCIA EN EL JOVEN PICASSO

María Dolores CABRERO RODRÍGUEZ-JALÓN

75

PICASSO, SYMBOLE DE LA RÉCONCILIATION NATIONALE DANS LE NO-DO

DURANT LA TRANSITION VERS LA DÉMOCRATIE

Lidia MERÁS

107

DEUXIÈME PARTIE
PICASSO ARTISTE ET ÉCRIVAIN,
FACE AUX HÉRITAGES ET AUX AUTRES ARTS

NOUVELLE APPROCHE D'UN DIALOGUE ARTISTIQUE. PICASSO ET LA SÉRIE <i>LE DÉJEUNER SUR L'HERBE</i> D'APRÈS MANET <i>Rocío ROBLES TARDÍO</i>	147
PICASSO DRAMATURGE : LE DRAME ARISTOTÉLICHIEN ATTRAPÉ PAR LA QUEUE <i>Laurent GALLARDO</i>	179
PICASSO ET LE FLAMENCO : <i>VIVENCIA</i> , MATÉRIAU, RELAIS <i>Olivia PIERRUGUES</i>	199
PABLO PICASSO : « ÉCRIRE UNE PEINTURE EN MOTS » <i>Laurence GARINO ABEL</i>	249

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Dans le fond, je suis peut-être un peintre sans style. Le style, c'est souvent quelque chose qui enferme le peintre dans une même vision, une même technique, une même formule pendant des années et des années, pendant toute une vie parfois. [...] Je ne suis jamais en place et c'est pourquoi je n'ai pas de style¹ ».

Au-delà du paradoxe, Picasso exprime ici une vérité observable dans son rapport à l'art : le besoin de ne jamais se laisser emprisonner par un style, un « -isme », une doctrine figée. Il y a là une évidente parenté avec la recherche moderne de l'originalité qui caractérise l'attitude de nombreux créateurs au xxe siècle, qui traduit par ailleurs une nouvelle appréhension du temps, marquée par l'accélération du progrès technologique et scientifique et par les évolutions socioculturelles contemporaines. Mais peu d'artistes ont

1 Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*. éd. de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris : Gallimard, coll. «Art et artistes», 1998, p. 176.

poussé aussi loin que Picasso ce désir de renouvellement constant, qui va de pair avec la volonté, non seulement de ne pas seulement se cantonner à un seul médium, mais d'en explorer la plus grande variété, jusqu'à la création littéraire.

Pour autant, cette quête de renouvellement perpétuel n'est pas rejet de la tradition, bien au contraire. « C'est nous, les peintres, les vrais héritiers, ceux qui continuent à peindre. Nous sommes les héritiers de Rembrandt, Velasquez, Cézanne, Matisse. Un peintre a toujours un père et une mère, il ne sort pas du néant...² ». La conscience de l'héritage, et sa revendication même, est constante chez Picasso, mais elle s'accompagne d'un regard critique. Ainsi, Robert S. Lubar observe-t-il que « using the El Greco myth as a critical point of entry to deconstruct the identity of the nation, [...] Picasso's practice calls into question the ideological and rhetorical structures through which national identities were constructed in *fin-de-siècle* Spain³. »

L'image de l'artiste démiurge ayant fini par s'imposer, on tend trop souvent à considérer, cependant, que cette exploration des médiums les plus divers comme ce rapport à la tradition seraient le reflet d'une forme de toute-puissance. On oublie ainsi la dimension expérimentale de ces pratiques et l'insécurité même au cœur de son travail, au rebours de l'image de lui-même que Picasso a pu contribuer à forger. Ainsi, à propos de ses variations sur les *Ménines*, Susan Grace Galassi note : « *Las Meninas* is Velázquez's *summa*, painted at the height of his career. Through it Velázquez expressed his confidence in his conquest of reality, and ability to surpass it, and staked his claim to immortality. Picasso's variations, however, are rooted in loss. An essential aspect of the meaning of the series lies in the form itself: through variation Picasso frankly acknowledges the modern

2 Picasso cité par Marie-Laure BERNADAC, « Picasso cannibale. Déconstruction-reconstruction des Maîtres », dans *Picasso et les Maîtres*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p. 37.

3 Robert S. LUBAR, « Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco », dans Jonathan Brown (éd.), *Picasso and the Spanish tradition*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996, p. 59.

artist's loss of belief in the power of painting to fully represent the world and ability so speak in an individual voice, and mourns the passing of his own period of producing masterpieces⁴. »

Aborder le « continent Picasso » à travers le « hors cadre » vise, par conséquent, en premier lieu, à interroger les rapports que son œuvre artistique entretient avec des arts tels que la musique et la danse, ainsi que la littérature, mais elle implique d'envisager également la création littéraire de Picasso. Cela vise, en second lieu, à éclairer les rapports que son œuvre entretient avec le temps long de la tradition, dont plusieurs lectures sont possibles, qui ne s'excluent pas les unes les autres : volonté de se mesurer aux autres « monstres » de l'histoire de l'art, voire de les cannibaliser, désir de s'inscrire dans une culture, dans une identité (hispanique ou française), et même de contribuer à modeler cette identité et l'imaginaire qui lui est associé. Le rapport au temps court de la trajectoire vitale, lui aussi, sort du cadre de la linéarité attendue au profit de la métamorphose, « mutation additive⁵ », qui s'articule avec l'obsession permanente de l'archive. Il s'agit encore d'appréhender la réflexion de Picasso sur les frontières de l'art (par exemple le rapport à la photographie et au dessin d'enfant) et sur les processus d'institutionnalisation de l'œuvre d'art (cadre, exposition, musée). Enfin, la focalisation sur le « hors cadre » conduit à s'interroger logiquement sur les appropriations qu'a suscitées jusqu'à aujourd'hui l'œuvre de Picasso, notamment dans le champ artistique.

Pour ouvrir cet ouvrage, le cadre posé par l'historienne de l'art, Béatrice Joyeux-Prunel, spécialiste des avant-gardes, prend la forme d'un parcours qui réexamine la figure mythique du peintre Picasso à la lumière de faits socio-historiques. À Paris, Picasso arrive dans un champ — au sens bourdieusien — plutôt hostile à un peintre

4 Susan Grace GALASSI, « Picasso in the Studio of Velázquez », dans Jonathan Brown (ed.), *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996, p. 160.

5 Expression utilisée par Stanislas Colodiet dans Stanislas COLODIET et Hélène TRESPÉUCH, « À propos de l'exposition *Picasso, donner à voir* (Musée Fabre, Montpellier, 2018) », *exPosition*, 4, 2018 [en ligne].

étranger. Pourtant, un collectionneur inspiré va réussir le tour de force de lancer des carrières d'artistes peintres, dont celle du peintre espagnol, en contournant le cénacle parisien. Joyeux-Prunel décrit avec minutie l'état d'esprit d'une Europe de collectionneurs, d'amateurs d'art et d'institutions sensibles au geste académique et pourtant singulier de Picasso. Pris d'abord comme modèle par ses pairs, il sera éclipsé, un temps par Dali, avant de revenir sur le devant de la scène à la faveur de son œuvre maîtresse *Guernica*, vue comme une ode à la vie, contre la guerre. Dès lors, il deviendra indétrônable et représentera le prototype de l'artiste libre et engagé alors que, et Béatrice Joyeux-Prunel le démontre à la perfection, il avait su se maintenir à distance du politique, à l'instar des artistes d'avant-garde, très différents des écrivains antifascistes. À rebours d'une vision hagiographique, le récit de l'historienne égratigne, non sans une pointe d'humour, la figure du peintre, qui a su tirer à son avantage les conditions idéologiques de l'après Seconde Guerre mondiale, au point de parvenir à se faire le chantre du communisme, pourtant rétif, dans sa version orthodoxe et dogmatique, aux codes de l'art moderne. Cet « art de lire et d'écrire » — étymologie du mot « grammaire » — l'engagement qu'incarnaient *Guernica* et Picasso trouvera ses limites dans les turbulences autour de mai 1968, qui « voulaient vraiment, elles, faire la révolution par l'image. »

La première partie de l'ouvrage, consacrée aux regards changeants que pose Picasso sur le politique et le social tout au long de sa carrière, commence par un réexamen de ses représentations de la corrida. En effet, parmi les multiples approches des rapports qu'entretient l'œuvre de Picasso avec la corrida, celles qui ont tenté d'en élucider les enjeux politiques ont jusqu'ici privilégié *Guernica*. C'est à partir de ce constat qu'Ozvan Bottois propose de considérer non pas « à l'ombre du *Guernica* », mais bien pour elles-mêmes, un groupe d'œuvres tauromachiques des années 1930. En accordant une attention particulière à la symbolique du drapeau, cette étude va à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle l'œuvre de Picasso ne refléterait pas de préoccupations particulières pour la situation politique espagnole avant la Guerre Civile, et montre que l'analyse des signes politiques disséminés par Picasso dans ses corridas des années

1930, peut s'articuler aux solutions plastiques choisies par le peintre pour opposer corridas républicaines et corridas nationalistes. La *Mort du torero* de 1933 apparaît ainsi comme un préalable fondamental au *Guernica*, mais également comme une œuvre nodale à part entière. Cette étude permet aussi de mieux comprendre l'attachement de Picasso à une corrida non inféodée à la rhétorique nationaliste, tel qu'il s'exprimera par la suite, par exemple lorsque l'artiste s'affichera dans les arènes du Midi de la France.

En se fondant sur l'analyse de documents d'archives concernant des artistes proches du jeune Picasso (Francisco Iturrino, Francisco Durrio et José Cabrero y Mons), María Dolores Cabrero Rodríguez-Jalón parvient à montrer comment s'articule la représentation artistique des démunis dans l'œuvre du peintre —centrale au début de sa carrière puis minoritaire, une fois le succès venu— non seulement avec sa propre trajectoire vitale et sa sensibilité, mais aussi avec ses choix esthétiques. Tandis que ses débuts artistiques sont marqués par une sensibilité à l'égard des démunis exacerbée par sa propre situation et celle de son entourage, le cubisme marque une évolution nette vers une approche plus intellectuelle, perçue par une partie de ses proches comme une fracture tout à la fois esthétique et humaine, le mercantilisme prenant le pas, de leur point de vue, sur l'amitié. L'exploration des marges de l'art et la société conduit ainsi Picasso à des ruptures conscientes, sur le plan esthétique comme sur celui de sa vie personnelle.

Le regard porté sur Picasso durant la Transition espagnole fait l'objet de l'article de Lidia Merás. Parce qu'il donne l'impression d'une adéquation naturelle entre la réalité et l'écran, le cinéma documentaire a été un puissant outil de propagande. Les documentaires du NO-DO, fleuron de la production audio-visuelle de l'époque franquiste restent, même au temps de leur déclin, une source inépuisable d'entrée dans l'histoire sociale et politique espagnole. C'est ce à quoi s'attelle cet article qui analyse l'évolution de la figure de Picasso dans deux films du NO-DO (1978, 1981). La question de la récupération du peintre durant la Transition en tant qu'enfant du pays est commune aux deux films et Merás met à jour les procédés thématiques et narratifs pour faire rentrer, de gré ou de force, le peintre dans l'habit inoffensif d'un artiste prônant la paix. Ainsi Picasso passe-t-il du

statut de symbole de la réconciliation nationale (film de Mercero) à celui d'emblème d'une identité artistique espagnole sous le sceau d'une culture entre tradition et modernité (film de Revenga). Dans le premier, le petit-cousin de Picasso se fait le chantre de l'illustre peintre de Malaga, espace clé du film. Merás y décrypte de quelle manière la figure du peintre est à la fois incarnée — dans d'invérifiables anecdotes familiales — et détachée de ses idéaux politiques. Pour le second film, la chercheuse souligne les moyens considérables dont a bénéficié Revenga, qui a eu la judicieuse idée de donner vie à Picasso par le biais d'interviews d'artistes éminents. Ce procédé, selon Merás, résonne avec les usages de la pluralité démocratique en train de s'imposer dans une société espagnole désormais apaisée, et à laquelle contribue, post-mortem, Picasso. La traduction de l'espagnol au français de Stéphanie Mesa Peralta a su rendre le piquant du travail de recherche de Lidia Merás.

La seconde partie de l'ouvrage pose la question des rapports de Picasso aux autres arts, qu'il s'agisse de la musique flamenca, du théâtre ou de la littérature. Plusieurs contributions entendent également jeter une lumière nouvelle sur son rapport à la tradition et aux héritages artistiques et littéraires.

Dans cette perspective, Rocío Robles Tardío aborde la question du couple Manet-Picasso sous un angle original. Alors que l'historiographie s'est surtout concentrée sur le dialogue formel et thématique entre ces deux peintres, et sur le rôle que Manet remplit comme trait d'union dans la genèse de la notion moderne d'école picturale espagnole, elle envisage l'intérêt de Picasso pour Manet en prenant en considération le principe de modernité que représente ce peintre français, qui a contribué à la définition de l'artiste moderne : celui qui gère son propre travail, veille au rapport avec le milieu artistique et les critiques, en plus d'être conscient de ses possibilités, sa carrière et sa réussite. La confrontation de Picasso avec Manet est ainsi examinée notamment à la lumière des ouvrages consacrés par Georges Bataille aux peintures de Lascaux et à Manet, ce qui permet en particulier d'éclairer la vision « contre-évolutionniste » que défend Picasso pour son œuvre et pour l'art en général. Rocío Robles Tardío montre comment le travail sur le *Déjeuner sur l'herbe*

a commencé comme une citation littérale pour devenir une sorte de membrane (support iconographique et filtre symbolique) avec laquelle Picasso a compris les clés de l'art moderne dans sa dimension extra-artistique (le statut de l'artiste, la notoriété, le divorce entre l'œuvre et le public, etc.).

Dans son article « Picasso dramaturge : le drame aristotélien attrapé par la queue », Laurent Gallardo met en lumière les rapports intimes, dans leurs formes manifestes ou souterraines, que Picasso a entretenus avec le théâtre. S'il est bien connu que sa peinture comporte une dimension résolument théâtrale tant dans les sujets qu'il choisit que dans sa collaboration avec Serge de Diaghilev, sa facette de peintre dramaturge, auteur de deux pièces « atypiques, inclassables, irreprésentables », est restée plus confidentielle. Laurent Gallardo propose une analyse très éclairante de la pièce *Le désir attrapé par la queue* en montrant comment Picasso formule dans un autre langage les principes créateurs propres à sa peinture. Ainsi développe-t-il dans cette pièce singulière une esthétique avant-gardiste, à partir d'une dislocation du drame classique et des principes aristotéliens, reposant sur l'affirmation d'une combinatoire nouvelle, à la croisée du théâtre, de la poésie et de l'image. Picasso élabore une parole théâtrale qui remplace la mimésis au profit d'une pensée analogique, principe même de la poésie surréaliste, exposant au grand jour la vérité profonde du désir et sa puissance créatrice.

En mettant en lumière les points de rencontre entre Picasso et le flamenco, Olivia Pierrugues met au jour trois moments distincts du processus de création de l'artiste dans son rapport avec l'*arte jondo*. Suivant une perspective interdisciplinaire propre aux études culturelles, et en particulier visuelles, empruntant à la fois à l'histoire, à la sémiotique, à l'esthétique et à l'anthropologie, cette étude distingue tout d'abord le temps de l'observation, qui est celui de d'une expérience du flamenco ayant nourri la mémoire affective et construit l'imaginaire du peintre. Vient ensuite le temps de la création, au cours duquel Picasso va se servir du flamenco comme un creuset de formes et de forces, à la fois comme source iconographique mais aussi comme matière anthropologique sous-jacente et esthétique poético-musicale; enfin, le temps de l'héritage, au cours duquel le flamenco devient relais poético-musico-plastique, permettant à des

artistes flamencos contemporains de réutiliser l'imaginaire picassien dans des œuvres intermédiales utilisant le chant, la danse ou les arts plastiques pour réaffirmer la tradition et la transgresser.

Enfin, Laurence Garino Abel analyse dans l'écriture poétique de Picasso le processus d'iconisation et pose la question de l'ekphrasis. Sous les auspices de Rafael Alberti qui, nous rappelle-t-elle à juste titre, a été peintre avant d'être poète, elle narre la création poétique comme une « expérience » vitale. Outre le dialogue entre les deux artistes espagnols, elle met à jour les porosités entre poésie et peinture, revendiquées aussi bien par Picasso que par Alberti. Une des particularités du travail poétique de Picasso réside dans les références au temps, dans toutes ses dimensions, ce qui octroie à certains de ses poèmes une forme de journal. Ce déploiement du temps s'accompagne, et Laurence Garino Abel le souligne clairement, d'un mouvement de perception qui nous donne à voir le poète à l'œuvre dans son geste scriptural. Les extraits de prose poétique illustrent, au sens étymologique d'éclairer, le goût immodéré des mots qui anime et habite Picasso, dont la ou plutôt les langues le placent sur une ligne de crête entre sa langue maternelle, l'espagnol, qui fait effraction de temps à autre, et sa langue d'adoption, le français vers laquelle il bascule : il la triture et en fait sa langue de poésie. Il n'en demeure pas moins que c'est avec le bleu de l'Andalousie que se clôt l'article, comme un horizon, une ligne nourrie de références picturales que le poète Picasso ferait parler. C'est donc bien à une invitation à lire avec de nouveaux yeux la poésie de Picasso que nous convie Laurence Garino Abel dans son texte sur une autre modernité du peintre.

CONCLUSION

Au terme de ces regards sur Picasso et sur ces œuvres, il nous semble avoir pénétré plus avant le labyrinthe Picasso. L'image du labyrinthe porte en elle celle du Minotaure, homme-animal auquel le peintre a souvent été identifié et qui ouvre le champ des possibles, des hybridités, des multiplicités. La photographie de Rogelio López Cuenca qui sert de couverture à cet ouvrage est marquée du sceau du multiple : Picasso céramiste, Picasso de dos, Picasso dédoublé

etc. Outre sa critique acerbe de la marchandisation de Picasso, cette image peut être vue comme une invitation à considérer Picasso sous l'angle métaphorique, comme un tableau en soi, un tableau à plusieurs morceaux, hétérogènes, dont l'épaisseur et la texture ont bougé avec leur temps. Les articles, ici reproduits, ont parlé d'être et de savoir être en société à propos du peintre — de savoir-faire aussi —, d'une gamme de champs investis par Picasso, aussi bien en théâtre qu'en poésie. Il a représenté les corridas, la danse, a été le sujet de films et s'est inspiré d'autres maîtres. Les contributrices et contributeurs de cet ouvrage ont éclairé des pans d'une vie faite de superlatifs, en s'attachant à des fragments de la vision d'un homme et d'un artiste, en soulignant sa puissance littéraire, en le détaillant sous toutes ses formes vitales. C'est par le détail que Daniel Arasse aimait à entrer dans les tableaux. Dans son ouvrage, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, il proposait une approche double du « détail », d'une part depuis sa fonction d'« emblème » et, d'autre part, dans sa capacité de créer un « écart⁶ ». On ne peut qu'être sensible à la tension entre ces deux termes dont les significations antagonistes étonnent et créent un rapport nouveau à la peinture. Dans le cas de Picasso, il n'est pas incongru de lire son œuvre et sa vie, assez immenses pour contenir ces deux termes, à la lumière de cette tension que l'on retrouve d'ailleurs dans ce qu'écrit de lui John Berger, qui n'hésite pas à dire dans l'essai qu'il lui a consacré que « Picasso est fasciné par sa propre créativité et y est entièrement voué⁷. »

Que dire de plus à l'occasion du cinquantenaire de la disparition du peintre ? Pour cette commémoration, López Cuenca, désormais lauréat du Premio Nacional de Artes Plásticas (2022) a été invité à remettre une nouvelle fois sur le métier son travail sur Picasso avec le projet PI©A\$SO™. Il avait commencé à l'étudier, sur le long cours, dans un projet d'essai visuel dont une des phases ou séries s'intitule

6 Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, p. 14.

7 John BERGER, *La Réussite et l'échec de Picasso*, Paris : Edition Denoël, 1968, p. 16.

« Surviving Picasso/Sobrevivir a Picasso » ([Survivre à Picasso] 2010) ; la photographie de couverture en est issue. Il y décortique la figure de Picasso à « l'ère de sa reproductibilité touristique⁸ » pour reprendre une expression de Boris Groys paraphrasant Walter Benjamin et de la frénésie capitaliste qui s'est emparée de la ville de Málaga depuis la création du Musée Picasso en 2003. *Surviving Picasso* est aussi le titre d'un film de l'Américain James Ivory sur la vie de Françoise Gilot. Elle-même peintre, Gilot a vécu une dizaine d'années avec Picasso et a relaté dans un livre « *Vivre avec Picasso* (1964) » sa vie avec le peintre génial au « comportement possessif, autoritaire⁹ », ce que confirment les travaux de l'historienne de l'art Laurence Madeline. Françoise Gilot s'est éteinte en juin 2023, quelques jours après débutait au Musée Picasso l'exposition de l'artiste afro-américaine Faith Ringgold, figure majeure de l'art engagé et féministe. Hors du cadre Picasso, le monde changeait.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Champs Flammarion, 1996.

BERGER, John, *La Réussite et l'échec de Picasso*, Paris : Edition Denoël, 1968.

COLODIET, Stanislas et TRESPÉUCH, Hélène, « À propos de l'exposition *Picasso, donner à voir* (Musée Fabre, Montpellier, 2018) », *exPosition*, 4, 2018 [en ligne].

8 Cité par Rogelio LÓPEZ CUENCA, « Casi de todo Picasso », <<https://www.lopezcuenca.com/casi-de-todo-picasso>> 2010.

9 Pauline DELABROY-ALLARD, Françoise Gilot, une femme puissante face à Picasso, *Centre Pompidou Magazine*, 29 septembre 2023. <<https://www.centre-pompidou.fr/fr/magazine/article/francoise-gilot-une-femme-puissante-face-a-picasso>>.

- DELABROY-ALLARD, Pauline, « Françoise Gilot, une femme puissante face à Picasso », *Centre Pompidou Magazine*, 29 septembre 2023. <<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/francoise-gilot-une-femme-puissante-face-a-picasso>>.
- BERNADAC, Marie-Laure « Picasso cannibale. Déconstruction-reconstruction des Maîtres », dans *Picasso et les Maîtres*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.
- GALASSI, Susan Grace, « Picasso in the Studio of Velázquez », dans Jonathan Brown (ed.), *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996, p. 119-161.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio, « Casi de todo Picasso », <<https://www.lopezcuenca.com/casi-de-todo-picasso>> 2010.
- LUBAR, Robert S., « Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco », dans Jonathan Brown (éd.), *Picasso and the Spanish tradition*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996, p. 27-60.
- MADÉLINE, Laurence, *Picasso. 8 femmes*, Paris : Hazan, 2023.
- PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*. éd. de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris : Gallimard, coll. « Art et artistes », 1998.

CADRE HISTORICO-CULTUREL : LES RÈGLES DE L'ARTISTE

PICASSO ET L'INVENTION DE L'ENGAGEMENT ARTISTIQUE

Béatrice Joyeux-Prunel
Université de Genève

En ouverture de cet article¹, je voudrais préciser que depuis longtemps j'ai perdu la foi dans le mythe du génie, individuel original ; c'est peut-être d'avoir passé une quinzaine d'années à rédiger une histoire sociale et mondiale de l'art — dont je vais bien sûr m'inspirer dans ce texte. Mon hypothèse est que la révolution symbolique amorcée par Picasso (la possibilité de s'engager et d'être novateur), en 1937, a été possible d'abord parce que le champ international de l'art permettait ce changement. Dans les lignes qui suivent, je me propose d'examiner comment Picasso en est venu à permettre en 1937 ce que le système de l'art moderne et des avant-gardes interdisait encore en 1936 : s'engager en politique. J'aborderai donc pour comprendre l'engagement de Picasso après 1937 sa trajectoire sociale, esthétique et marchande, dans le contexte du champ international de l'art moderne et d'avant-gardes en parcourant l'histoire de Picasso de ses débuts jusqu'aux années 1950.

Qu'est-ce qu'un champ social ? C'est un espace social structuré selon des logiques de rivalité et de coopération, de domination

1 Ce texte est issu d'une communication dans le cadre de la Journée « Le camarade Pi@a\$\$o au carrefour des cultures des résistances », donnée au Musée d'art de Grenoble le 22 novembre 2019. La journée était organisée par Paula Barreiro Lopez, dans le cadre du projet « Ré.Part — Résistance(s) Partisane(s) : Culture visuelle, imaginaires collectifs et mémoire révolutionnaire » (Université de Grenoble Alpes, ANR-15-IDEX-02).

ou de subordination. Ses acteurs partagent les mêmes valeurs ou luttent pour faire changer ces valeurs. Ce concept proposé par Pierre Bourdieu peut s'appliquer à l'art. Il suggère un espace complexe de l'art qui ne se réduit pas aux relations esthétiques, mercantiles ou professionnelles autour de la création visuelle. Un champ social implique une vision du monde, des institutions, des carrières, des trajectoires individuelles et collectives, des habitudes, des échelles de valeur, qui ont évolué au fil du temps et selon les espaces, les contextes, mais aussi selon des stratégies individuelles ou collectives².

L'avant-garde peut être considérée, dans le champ artistique européen puis mondial, comme une position protestataire en renouvellement régulier après 1850. Après 1890 environ, l'art moderne a constitué un champ autonome, indépendant des logiques académiques³. C'est dans ce champ que Picasso commence sa carrière à Paris, bien mal placé par ses origines étrangères et sa pauvreté. Or, Picasso, par sa trajectoire sociale, esthétique et marchande, a contribué à bouleverser les règles du champ international de l'art moderne et des avant-gardes. Si l'on garde la métaphore d'un champ électromagnétique, on peut dire que l'artiste espagnol contribua à « déphaser » le champ international des avant-gardes : il annula les effets de certaines forces qui structuraient les attitudes, les manières de peindre et les trajectoires des artistes modernes — et finit par arriver à faire accepter un comportement que depuis les années 1870 on jugeait inacceptable : qu'un artiste s'engage en politique. On peut distinguer plusieurs séquences historiques dans ces bouleversements.

2 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

3 Voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard Folio Histoire, 2016 (volume 1 d'une trilogie d'histoire mondiale et sociale de l'art jusqu'aux années 1970).

LA REVANCHE DES PÉRIPHÉRIES (1900-1930)

La première séquence commence avec l'arrivée de Picasso en France, aux alentours de la grande Exposition universelle de Paris, organisée pour ouvrir le siècle et exhiber au monde entier la gloire de la capitale mondiale de la modernité. L'Exposition a marqué une historiographie qui s'y réfère le plus souvent pour illustrer une conception centralisée de la culture mondiale au début du xx^e siècle. Paris aurait été la capitale mondiale de l'art, le centre incontournable de l'innovation artistique. L'histoire de l'art moderne a insisté ainsi de longue date sur la fascination des artistes du monde entier pour Paris, lieu où se faisaient (et se défaisaient) les plus grandes carrières internationales. Si l'Europe des arts n'était pas aussi centralisée qu'on a pu le penser, avec notamment le rayonnement des centres artistiques d'Allemagne (Munich, Düsseldorf), de Belgique et de Londres, et s'il est clair aujourd'hui que la plupart des carrières artistiques internationales se firent justement dans une oscillation permanente (et stratégique) entre les pays et les marchés de l'art, pour certaines régions de l'Europe Paris restait un centre d'attraction inévitable. C'était le cas, comme l'a montré Laura Karp, pour les artistes catalans⁴. Périphérie d'une périphérie, Barcelone avait besoin de Paris. Or la trajectoire de Picasso, entamée dans cette capitale secondaire d'un pays considéré comme périphérique, participa à la mise en doute du destin nécessairement épigone et subalterne des artistes originaires des périphéries.

Une trajectoire impossible

Lorsqu'on compare la situation de Picasso aux carrières prestigieuses des artistes modernes en 1900, on constate qu'il n'avait alors objectivement aucune chance de percer : il venait d'une ville

4 Laura Karp Lugo, *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, thèse de doctorat, université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.

objectivement mal dotée en institutions d'art moderne, il avait fait l'erreur d'étudier à l'académie, et ses origines étaient modestes. Les meilleures carrières de l'époque, au contraire, étaient accaparées par des artistes en positions sociales hégémoniques et se passaient de l'académie — un système désormais méprisé par les milieux modernes⁵. Les artistes modernes internationalement les plus connus peignaient dans un impressionnisme assagi, comme si l'on n'avait pu innover davantage ; ils vendaient des portraits mondains, ce que Picasso refusait ou ne pouvait se permettre, faute de réseau. Les réseaux marchands et critiques étaient verrouillés, tout comme l'accès aux Salons dits « sécessionnistes ». Les revues de luxe d'art moderne, grâce aux illustrations et aux articles qu'elles mettaient en circulation, fabriquaient les carrières internationales. À l'extrémité, s'accumulait dans les années 1900 une population décalée, socialement et esthétiquement.

Picasso ne fit pas exception à la crise de renouvellement des générations. Ses premiers pas à Paris sont difficiles. Sa peinture est au diapason d'une génération démoralisée, qui vivote de petites expositions en petites galeries, de commandes pour des journaux et de travaux décoratifs alimentaires. La plupart venaient à Paris se former à l'école des recettes impressionnistes et postimpressionnistes, y exposer si possible, puis ils rentraient chez eux avec une étiquette moderne, qui pouvait servir dans un projet de carrière régionale, pas davantage.

Picasso aurait dû avoir une trajectoire de ce type, d'autant plus qu'il maîtrisait mal la langue française. Au début des années 1900, il ne cherche même pas à exposer dans les Salons modernes, et se contente des petites galeries marginales⁶. Il s'appuie sur un réseau

5 Béatrice Joyeux-Prunel, « Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art. L'exemple de l'élite moderniste européenne au tournant des XIXe-XXe siècles », in Bernadette Cabouret-Lauriou (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociales*, Lyon, Presses univ. de Lyon, 2015, p. 339-57.

6 Au sujet de la géographie des galeries parisiennes, voir Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou et Julien Cavero, « Les rues des tableaux: The Geography of the Parisian Art Market 1815-1955 », *Artl@s Bulletin* 5, no. 1 (2016): Article 10, <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1/10>>. De façon plus générale,

essentiellement étranger, qui s'est tourné vers le postimpressionnisme (Gauguin, Van Gogh, puis Matisse). Ce réseau s'occupe des plus jeunes *par défaut* — notamment les artistes fauves. Or vers 1907, les fauves les plus médiatiques ont été attirés par une grande galerie, Bernheim-Jeune. Un jeune marchand allemand, Daniel Henry Kahnweiler, n'arrive même plus à garder Van Dongen. Il décide alors de prendre en charge le mouvement anti-fauvisme, mené par Derain, Braque et Picasso. Kahnweiler eut une idée géniale : n'exposer ses artistes qu'à l'étranger. Rien ne fut exposé à Paris, tandis que la réputation parisienne novatrice de Picasso attirait l'intérêt des amateurs étrangers lassés de l'impressionnisme. Mais Kahnweiler envoyait à l'étranger des œuvres acceptables, qui prouvaient ses qualités de peintre : période bleue, rose, cubisme cézannien — alors que Picasso était bien plus avancé dans sa recherche picturale⁷.

Picasso fut rapidement reconnu en Allemagne, en Russie et dans l'empire austro-hongrois. On peut se demander pourquoi il fut aussi bien reçu. La réponse me paraît simple : Picasso avait une formation académique. Il peignait bien. Sa réputation parisienne de novateur l'avait suivi ; mais les amateurs étrangers voyaient dans leur pays des œuvres encore classiques, celles des périodes bleue et rose, qui ne pouvaient que leur plaire. C'est seulement à partir de 1913 que Kahnweiler se mit à présenter des œuvres récentes de Picasso — or il le fit toujours dans une perspective chronologique, et montrait plus d'œuvres anciennes que d'œuvres cubistes ; ce faisant, Kahnweiler démontrait la logique qui conduisait au cubisme. L'intelligence plastique de l'artiste espagnol, évidente pour les milieux collectionneurs étrangers, justifiait ainsi sa réputation internationale. Paris, qui ne voyait rien de Picasso, n'avait qu'à en prendre acte, par effet retour. La réputation étrangère de Picasso le précédait désormais à Paris.

sur le marché de l'art au début du siècle et sur la place de Picasso, voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, *op. cit.*

7 Sur cette stratégie : Béatrice Joyeux-Prunel, «Exponer al cubista sin cubismo ? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania — e incluso al mundo entero — del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914)», dans *Picasso. Registros Alemanes*, cat. exp. Malagá, Museo Picasso, 2015, p. 258-273.

De la Russie jusqu'aux États-Unis, Picasso fut porté par un réseau européen qui maîtrisait l'histoire des formes et la psychologie des amateurs. Ce réseau sut mettre une pédagogie sur son travail. Il profita aussi des effets de jalousie entre pays : si Paris jugeait cet artiste novateur, ça devait être nouveau, se disait-on à Berlin et Moscou, où l'on s'attachait aussi un peu du prestige parisien en achetant du Picasso ; si les Allemands achetaient du Picasso, ça devait être bien, se disait-on ensuite à Paris, où il fallait sans cesse rattraper son retard sur le voisin⁸. Mais encore, le cas Picasso prouvait aussi qu'on pouvait venir « de nulle part », avoir eu une formation académique, considérée comme ringarde et pourtant devenir une gloire de l'art moderne. Ce précédent allait marquer en particulier ses plus jeunes collègues espagnols.

Picasso-surmoi : de Miró à Dalí

La Première guerre passée, de nombreux artistes prirent Picasso pour horizon. Il était exposé par les meilleures galeries et les publications élogieuses sur lui se multipliaient. Tout poussait à tenter de reproduire son exemple.

Les artistes espagnols subirent, plus que les autres, la pression du modèle Picasso. Joan Miró se met à observer sa trajectoire et à reprendre ses stratégies. Le jeune Catalan arrivait à Paris en 1918 persuadé que les affaires allaient reprendre comme avant la guerre. Il se trompait. Ce fut la crise jusqu'au milieu des années 1920 : les uns rentraient au pays, les autres partaient vers « le Nord » (l'Allemagne ou les États-Unis) ; d'autres quittaient même la peinture⁹.

Miró, pourtant, restait à Paris. Il puisait son énergie au pays où il rentrait à chaque vacance, comme l'explique si bien Rémi

8 A ce sujet on pourra se reporter au classique de Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française* (1870-1914). 2^e éd. Paris, Presses universitaires de France, 1992.

9 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard Folio Histoire, 2017 (première partie).

Labrusse¹⁰. On peut penser aussi que le surmoi picassien l'encourageait à ne pas renoncer. En effet, Miró suivait les conseils reçus de Picasso en 1920 : « Pour être un peintre, il faut rester à Paris »¹¹. En 1924, Miró rejoignit les surréalistes. Comme eux, il voyait en Picasso « la personnification éternelle de la jeunesse et le maître incontestable de la situation »¹². Puis il se mit à imiter les choix stratégiques de son prédécesseur.

Miró ne cherche plus alors à promouvoir lui-même son œuvre. Il adopte, comme Picasso, la stratégie du secret : quand Pierre Loeb devient son agent en 1926, ils s'entendent pour garder ses activités confidentielles, même avec ses amis. Comme Picasso, Miró mise aussi sur son identité catalane : il refuse de suivre les cubistes parisiens, passés comme Juan Gris à la peinture patriote française, ou d'imiter les peintres abstraits dans leur recherche d'une peinture universelle. Comme Picasso encore, Miró valorise son héritage académique : en mai 1928, il se met à peindre « d'après les maîtres », — une référence absente du travail de ses contemporains abstraits et surréalistes. Miró utilise même des procédés classiques de composition, pour ses *Intérieurs hollandais* de 1928 (mise au carreau, esquisses au crayon).

Enfin, comme Picasso, Miró varie ses expositions entre Paris et l'étranger : œuvres novatrices à Paris, travaux plus acceptables à l'étranger. Et il insiste auprès de ses interlocuteurs : personne ne l'apprécie à Paris, quand, au contraire, le public étranger l'a reconnu¹³.

Miró parvint dès 1928 (en une dizaine d'années, comme Picasso) à se faire connaître et reconnaître sur le marché international des

10 Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, 2004.

11 Miró à Picasso, Montroig, 27 June 1920, de *Joan Miró. 1917-1934. La naissance du monde*, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 307.

12 *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain vague, 1980. Tract du 18 juin 1924.

13 Sur ces stratégies, voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Peripheral Circulations, Transient Centralities. The International Geography of the Avant-Gardes in the Interwar Period (1918-1940) », *Visual Resources — An International Journal on Images and their Uses*, Vol. 34, 3 (Printemps 2018). DOI : 10.1080/01973762.2018.1476013.

avant-gardes, jusqu'aux États-Unis. Il est probable que cette stratégie y ait fortement contribué. Et ce, d'autant plus qu'elle s'avéra utile aussi pour Dalí.

En 1929, Dalí entra à son tour dans la bataille avant-gardiste internationale. De toute évidence, le modèle Picasso était encore plus important pour lui. Sa trajectoire prouva elle aussi que les périphéries académiques et géographiques pouvaient produire des carrières internationales de luxe. Dès 1930, une importante population d'artistes issus des périphéries, et de formation académique, se mit à reconvertir son capital académique en capital d'avant-garde. Pour cela elle se contenta d'adopter un style « dalínien », idéal pour faire scandale localement. On avait ensuite toutes les chances d'être estampillé surréaliste par le groupe parisien qui cherchait des alliances à l'étranger¹⁴.

Le résultat fut ennuyeux pour Picasso : après 1934, il n'était plus la référence centrale des avant-gardes. Dalí prenait sa place.

Terminé, Picasso ? Les années 1930

Le surréalisme avait vaincu le cubisme. Dans les années 1920 les artistes passaient de l'impressionnisme au cubisme, pour entrer en avant-garde ; désormais ils passaient directement au surréalisme, par le Dalínisme, et s'intéressaient beaucoup moins à Picasso.

Dalí travaillait sur les désirs inassouvis du public, sur ses pulsions cachées, plutôt que sur son propre rapport aux femmes, à la sexualité et à l'histoire de l'art. Il allait beaucoup plus loin que Picasso ; il concernait davantage ses contemporains. En outre, Dalí accomplissait la prophétie picassienne ; il montrait qu'on pouvait parvenir au prestige international en articulant des handicaps a priori contraires aux valeurs de l'avant-garde : formation académique de départ (assumée chez Dalí), références continuelles au passé, ambition de petit-bourgeois (proclamée par Dalí !), imitation et même vol auprès

14 Thèse principale de mon livre *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*.

des autres artistes (que Dalí ne se privait pas d'assumer non plus¹⁵), outre la fierté régionaliste. Enfin Dalí affirmait une liberté non négociable vis-à-vis de la politique : il fricotait avec les surréalistes antifascistes, mais il lançait sans vergogne son mépris des communistes et son soutien à Hitler.

Dalí était tout à fait conscient de prendre la place de Picasso dans le champ artistique international. Lorsqu'il rédigea ses mémoires, il affirma sans hésiter :

en une seule soirée [en 1929], dix années d'après-guerre et d'avant-gardisme faussement intellectuel [étaient détruites]. Cette chose immonde que l'on appelait l'art abstrait ou non figuratif [dont Picasso avait été le père tutélaire], tombait à nos pieds, blessé à mort, et pour ne plus s'en relever [...]. Il n'y avait plus de place en Europe pour les petits losanges maniaques de M. Mondrian¹⁶.

...Ni pour les plans croisés et les déformations de Picasso.

LE TOURNANT DE 1937

Une question demeurait cependant : pourquoi Dalí pouvait-il affirmer avoir enterré Mondrian et ses losanges, plutôt que Picasso et la grille cubiste ? Parce qu'entre les années 1930, où le surréalisme était devenu le centre de l'avant-garde internationale, et la publication en 1952 de *La vie secrète de Salvador Dalí*, Picasso avait retrouvé sa position centrale. Ici commence le deuxième grand déphasage : celui de 1937, quand l'exemple de Picasso permit le tournant politique collectif d'une population internationale de plasticiens qui n'arrivait pas à faire le pas vers l'engagement.

15 « J'ai tout piqué de tonton Yves ! » cité par Ian Gibson, *The shameful life of Salvador Dalí*, New York, Norton, 1997, p. 212.

16 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, La Table ronde, 1969, p. 171.

Rien ne poussait Picasso à s'engager. Formé dans le contexte culturel du XIX^e siècle, modelé d'abord par le système académique, il avait ensuite intégré les normes de l'art moderne, et il avait même fini par incarner la modernité et l'avant-garde des années 1910. Ces normes, quoique non formulées, étaient pourtant considérées comme évidentes : l'art devait représenter quelque chose — Picasso ne passa jamais à l'abstraction — et l'autonomie de l'artiste n'était pas négociable. S'engager en politique, c'était risquer de renoncer à cette autonomie. Après 1935, malgré les persécutions nazies contre l'art « dégénéré », même les plasticiens en exil n'osèrent pas prendre la parole avec virulence¹⁷. Les artistes surréalistes ne suivaient pas leurs confrères écrivains, notamment ceux de l'A. E. A. R, l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, pour qui l'engagement était une posture intellectuelle valorisante. Au contraire des écrivains, adhérer à l'A. E. A. R, pour un artiste, c'était s'inféoder au réalisme socialiste, sans marge de manœuvre ; personne n'en voulait.

Facteurs structurels du changement

Des facteurs politiques et structurels purent diminuer les réticences de Picasso, puis de ses collègues artistes envers l'engagement antifasciste. D'abord, l'Internationale communiste avait changé à l'égard des avant-gardes. En 1936, la constitution de Fronts populaires en France et en Espagne obligea les communistes à revenir sur l'intransigeance réaliste qui dominait encore en 1935¹⁸. Cet assouplissement pouvait diminuer la méfiance des artistes envers l'antifascisme. Deuxième facteur d'assouplissement des artistes envers la collaboration avec les milieux politiques, en France : la relance

17 Voir par ex. Hélène Duret, « “Dégénérés” en France. Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930 », *Art@S Bulletin* 6, no. 2 (2017) : Article 6. <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/6>>.

18 Nicole Racine, « La “Querelle du Réalisme” (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, 2003, vol. 15, n° 1, p. 113-131.

des commandes publiques après 1936 et le développement de musées réconcilièrent progressivement les plasticiens avec les milieux politiques. Cette relance était liée à un dernier facteur : le rôle accru de l'art dans la géopolitique mondiale, notamment lors de grands événements où les régimes se confrontaient. Ainsi, aux Jeux olympiques de Berlin en août 1936, pour les Olympiades populaires de la République espagnole à Barcelone (annulées à cause du *pronunciamento* du 18 juillet)¹⁹, ou pour l'exposition internationale de Paris en 1937, les avant-gardes recevaient des commandes. La propagande communiste du Komintern recourait aussi aux artistes. En même temps, d'importants créateurs s'engageaient dans les Brigades internationales, aux côtés de l'Espagne républicaine, comme le peintre mexicain David Siqueiros.

Surtout, le Front populaire espagnol comprit qu'il lui fallait s'allier des personnalités reconnues *dans* les démocraties, et pas seulement les faire venir en Espagne pour combattre. Or, trois personnalités des plus connues de l'avant-garde étaient espagnoles : Picasso, Miró, Dalí. Picasso était le plus connu et le moins controversé. Le problème était juste de le convaincre : il n'avait pris aucune position claire depuis le déclenchement de la guerre civile.

Picasso : un engagement à reculons

Lorsqu'il fut sollicité par les Républicains espagnols, Picasso accepta d'abord une exposition personnelle à Barcelone. Ouverte en février 1936, celle-ci fut ensuite montrée à Madrid²⁰. Le peintre en

19 Guy Walters, *Berlin Games. How the Nazis stole the Olympic dream*, New York, William Morrow, 2006, chapitre 6, et Jean-Marie Brohm, 1936, *Les Jeux olympiques à Berlin*, Bruxelles, André Versailles, 2008.

20 Voir la chronologie de Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, tome 2, *L'époque des métamorphoses*, 1992. Cette exposition était organisée par l'association ADLAN, *Amigos De Las Artes Nuevas*, menée par l'architecte catalan Josep Lluís Sert.

rédigea lui-même la préface²¹. Mais il n'accordait pas un soutien clair au Front populaire espagnol.

Encouragé par son amie Dora Maar, elle-même communiste, Picasso commençait cependant à se tourner vers des pratiques de type intellectuel : écrire une préface, publier des poèmes et des textes surréalistes²² ; comme s'il avait été trop difficile de rester *plasticien*, lorsqu'on s'engageait, il semble avoir eu alors besoin de recourir à des pratiques d'*écrivain*. Ses œuvres de cette période le confirment : du point de vue plastique, Picasso cherchait comment faire de la politique, et il multipliait les tentatives pour le faire. À l'été 1936, il avait dessiné la ferveur populaire des accords de Matignon, qui augmentaient en France les droits des salariés²³. Outre cette veine célébrative, la veine historique ou mythologique était également possible : Picasso s'y était essayé pour le rideau d'une pièce de Romain Rolland, *Le 14 juillet*, créée pour les milieux communistes²⁴. Mais Picasso accumulait davantage les portraits de Dora Maar et les natures mortes. Inquiet pour sa famille restée à Barcelone, il fit un pas supplémentaire vers l'engagement pro-républicain en acceptant la direction honoraire du Prado à Madrid (19 septembre 1936). La bataille de Madrid, bombardée par la *Luftwaffe* en novembre 1936, mit l'artiste au pied du mur. Il fallait prendre position publiquement. Mais comment inventer une prise de position *plasticienne*, différente des proclamations habituelles aux intellectuels, différente aussi des pratiques visuelles de propagande qui auraient aliéné sa liberté ?

Bientôt, Josep Lluís Sert sollicita Picasso pour réaliser une grande peinture murale pour le pavillon républicain espagnol à l'Exposition internationale de 1937. La proposition n'était pas idéale. Car l'art

21 Reprise dans : Édition spéciale et illustrée des *Cahiers d'Art*, Christian Zervos (dir.), vol. X, n°7-10, « Picasso 1930-1935 », augmentée de poèmes et d'écrits surréalistes de Picasso.

22 Dont certains traduits par André Breton.

23 Pablo Picasso, *Fête de la Bastille*, 1936 [Online Picasso Project : référence OPP.36:181].

24 Pablo Picasso, *La dépouille du Minotaure en costume d'arlequin* (Le rideau de scène du '14 juillet') (Romain Rolland) [Étude] [Composition] [OPP.36:071].

mural, c'était le monumental au service, certes, de la collectivité, mais au service aussi d'une *commande* publique²⁵. Or un artiste moderne ne devait recevoir d'ordre de personne. L'art mural, c'étaient des intentions pieuses. Pire, c'était une mode dans les cercles abstraits que Picasso regardait de haut.

Picasso chercha encore sa manière : il se mit en janvier 1937 à une série de gravures, *Rêve et mensonge de Franco*²⁶. Mais là encore, la caricature sentait l'art de commande. Et s'il s'agissait d'accepter la proposition de Josep Lluís Sert, la caricature pouvait-elle convenir pour une murale ? Le bombardement de Guernica, le 26 avril 1937, donna à Picasso son sujet — quatre mois avaient coulé depuis le début du travail sur la murale. La place du marché avait été massivement bombardée ; civils en fuite, hommes, femmes, enfants, tous avaient été poursuivis à la mitrailleuse. L'indignation était internationale — elle se manifesta notamment lors des manifestations du Premier Mai. La presse à grand tirage publia des photographies des enfants morts et de leurs mères. C'est alors que Picasso commença vraiment *Guernica*.

Guernica : l'hégémonie réaffirmée

Par ce tableau, Picasso reprenait les codes de l'iconographie contemporaine du massacre, en gardant le noir et blanc de la photographie de presse. Il y ajoutait des motifs de *Rêve et mensonge de Franco* et de ses compositions tauromachiques récentes²⁷. L'expression des agonies était relue au prisme de déformations surréalistes : yeux révoltés, dissociés, langues percées, mains équarries, bouches hurlantes, animaux et corps découpés. La simplification

25 Pascal Rousseau, « L'Art Mural. Le monumental au service de la collectivité (1934-1938) », *Le Front populaire et l'art moderne. Hommage à Jean Zay*, cat. exp. Orléans, musée des beaux-arts, 1995, p. 56-65.

26 Pablo Picasso, *Rêve et mensonge de Franco I* [OPP.37:056].

27 Laurent Gervereau, *Autopsie d'un chef d'œuvre, "Guernica"*, Paris, Paris-Méditerranée, 1996.

des détails et la composition symétrique de la toile, classique, la rendaient pourtant lisible.

Picasso sortait des vocabulaires politiques traditionnels, après avoir hésité à les utiliser. Dans ses premières esquisses, il avait figuré, au centre de la composition, un poing fermé brandi. C'était un signe de résistance politique traditionnel dans la gestuelle manifestaire ; il l'enleva finalement²⁸. L'artiste se cita plutôt lui-même : le cheval ou le profil de femme.

Il citait aussi les anciens : le *Massacre des Innocents* de Guido Reni (1611), celui de Nicolas Poussin (1625-1632), l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin (1635), les *Désastres de la Guerre* de Goya (1816). Le format, de type historique, était une occasion de proclamer son soutien au parti républicain espagnol, autant que d'affirmer sa primauté dans l'histoire de l'art.

Ainsi, c'est comme une œuvre d'art, une œuvre historique, et non de propagande, que *Guernica* fut reçu en Europe²⁹. Dès janvier 1938, le tableau fut pris en charge par Paul Rosenberg, le marchand de Picasso. Il fut le clou d'une exposition itinérante de maîtres modernes, présentée dans les plus grands musées de Scandinavie³⁰. À l'automne il fut envoyé à Londres. *Guernica* poursuivit sa route vers New York, pour être exposé en 1939 au MOMA³¹. La toile était exposée dans des musées ; pas dans des maisons de la culture ou dans des centres politiques. C'était le gage, autant que la preuve, de sa puissance d'expression.

28 Werner Hofmann, « Picasso's "Guernica" in its historical context », *Artibus et Historiae*, vol. 4, n° 7, 1983, p. 141-169, p. 162.

29 Jutta Held et Alex Potts, « How Do the Political Effects of Pictures Come about? The Case of Picasso's "Guernica" », *Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 33-39.

30 118 œuvres de Matisse, Braque, Picasso et Laurens ; exposées au Kunsternes Huss d'Oslo, au Statens Museum for Kunst à Copenhague, au Konsthall à Stockholm et au Konsthallen de Göteborg.

31 Gijs van Hensbergen, *Guernica. The Biography of a twentieth-century icon*, New York, Bloomsbury Publishing, 2004, p. 83.

Le passage collectif des avant-gardes à la politique

Ce fut comme un tremblement de terre : toute l'avant-garde européenne (sauf Dalí peut-être) passa collectivement à l'antifascisme, alors qu'elle avait longtemps traîné des pieds par rapport aux camarades écrivains engagés à gauche dès les années 1920. Picasso avait franchi le pas de la politique parce qu'il avait réussi à inventer une *manière artistique et moderne, indépendante*, de le faire. L'engagement n'était plus incompatible avec la tradition avant-gardiste. En outre, était désormais posée une exigence : celle d'un engagement artistique non idéologique mais de compassion. L'expression de cet engagement-compassion devait passer par la forme, et pas seulement par le sujet.

Les avant-gardes antifascistes surent désormais préserver leur autonomie par une traduction humaine et intérieure des problèmes contemporains, indissociable de déformations plastiques. L'engagement se mettait hors de portée de la politique. En 1939 Miró l'expliqua :

Il n'y a plus de tour d'ivoire. La retraite et l'éloignement ne sont plus permis. Mais ce qui compte, dans une œuvre, ce n'est pas ce que veulent y découvrir trop d'intellectuels, c'est ce qu'elle entraîne [...] de faits vécus, de vérité humaine, les trouvailles plastiques n'ayant en elles-mêmes aucune espèce d'importance. Il ne faut donc pas confondre les engagements proposés à l'artiste par les politiciens professionnels et autres spécialistes de l'agitation avec la nécessité profonde qui lui fait prendre part aux convulsions sociales, l'attache, lui et son œuvre, à la chair et au cœur du prochain et fait, du besoin de libération de tous, son propre besoin³².

32 *Cahiers d'Art*, 1-4 (printemps 1939), p. 73. Réponse à l'enquête « Y a-t-il une influence des événements politiques sur l'acte créateur ? « L'œuvre d'art peut-elle exister en dehors du temps historique valable sous tous les régimes et pour tous les modes d'existence, la création dès lors imposant à son auteur d'ignorer ce qui se passe alentour, et le sort de la commune humanité ? ».

On vit se généraliser un nouveau type de peinture : expressionniste, violente, aux formes disloquées, aux couleurs sombres. Avec ses monstres, ses danses macabres, ses ambiances sépulcrales, cette nouvelle manière avalait la mode du Dalínisme et ses ciels méditerranéens³³. La nouvelle peinture fut toujours comprise comme une allusion aux soubresauts de l'époque : guerres civiles, exils, exclusions, haines, pressentiments d'une conflagration que tout le monde voyait venir depuis 1936, on les relit encore dans cette peinture lorsqu'on la commente³⁴.

Un autre effet de ce passage collectif à l'engagement fut la possibilité pour les artistes en exil à Paris d'enfin s'unir, alors qu'ils avaient été incapables d'agir collectivement jusque-là. Des peintres poursuivis par le nazisme comme Otto Freundlich, Heinz Lohmar, Hanns Kralik, purent enfin s'allier avec des Parisiens comme Max Ernst, avec la création de l'Union des artistes allemands, puis au printemps 1938 à l'Union des artistes libres sous la présidence d'Oskar Kokoschka. La protestation antifasciste la plus efficace était devenue celle de l'avant-garde, pas celle des réseaux politiques.

UNE POSITION HISTORIQUE.

LA PEINTURE ENGAGÉE APRÈS GUERNICA.

Rien à voir, cependant, entre les compositions fantomatiques des surréalistes de la fin des années 1930 et la peinture de Picasso à la même époque. L'héritage direct de *Guernica* ne ressemblait pas à *Guernica*. Picasso, de fait, était redevenu un concurrent : il ne fallait pas imiter sa manière de peindre — dans cette « angoisse de

33 Andrzej Turowski, « Entre l'engagement et l'opposition. Les avant-gardes d'Europe centrale face au communisme et au fascisme » dans *Face à l'Histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997, p. 118-122.

34 On pourra lire à ce sujet Agnès de la Beaumelle, « Les surréalistes et la guerre d'Espagne », dans *Face à l'Histoire*, cat. cit., p. 137-142.

l'influence » caractéristique des avant-gardes au xx^e siècle³⁵. En revanche, après la Seconde guerre la leçon plastico-politique de Picasso fut imitée à l'échelle mondiale. Picasso avait inventé une grammaire de l'art engagé.

Un engagement politique à peu de frais

Grâce à Picasso, d'abord, une forme moderne put désormais compenser l'absence d'engagement. Picasso n'adhéra officiellement au Parti communiste français (PCF) qu'en octobre 1944, plusieurs mois après la Libération. *Guernica* lui avait économisé le dangereux engagement dans la résistance et le permit à de nombreux autres artistes. Picasso n'avait pas manifesté son opposition à l'Occupation nazie ; mais *Guernica* était devenue l'icône de la révolte contre les totalitarismes ; cela suffisait pour colporter l'idée d'un Picasso résistant. Dès 1939 le MOMA, qui gardait la toile, avait répandu la gloire de Picasso. Jusqu'en Pologne, Picasso passait pour le *leader* des « écrivains et poètes de la résistance culturelle »³⁶.

Le « mythe d'un Picasso résistant communiste », comme l'appelle efficacement Laurence Bertrand-Dorléac³⁷, permit à Picasso de rester le pôle principal du champ des avant-gardes³⁸. L'artiste

35 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

36 Tadeuz Kantor et Mieczysław Porębski, « Grupa Mł odych Platsykwow po raz drugi », *Twórczość*, 9 (1946). Cité par Piotr Bernatowicz, "Picasso behind the Iron Curtain. From the History of the Postwar Reception of Pablo Picasso in East-Central Europe", in Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (dir.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest-NewYork, Central European University Press, 2016, p. 153-154 : « For those of us who, in the darkest times of the occupation, stood by the writers and poets of the cultural resistance movement, Picasso's *Guernica* became the most amazing human manifestation ».

37 Laurence Bertrand-Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, p. 283.

38 En février 1946 une exposition « Art et Résistance » fut imposée par l'organisation des Amis des Francs-tireurs et Partisans français au Musée des arts

apportait au Parti communiste une légitimité bienvenue : d'autres plasticiens importants suivaient — Fernand Léger, André Masson, René Magritte, et même Henri Matisse qui n'avait pas plus résisté pendant la guerre. Ilya Ehrenbourg put proclamer dans les revues de l'Europe occupée par les Russes : « Ce ne sont pas des grands artistes parce qu'ils nous ont rejoints ; ils nous ont rejoints parce que ce sont de grands artistes »³⁹.

Le dilemme cependant consistait à définir la manière dont il fallait s'engager lorsqu'on était artiste, l'engagement étant considéré comme obligatoire après 1945⁴⁰. Beaucoup considéraient l'abstraction comme une résistance intérieure. Mais cet engagement par la forme correspondait aux goûts des amateurs, et il était considéré par les communistes comme bourgeois. L'engagement à la Picasso résolvait la question : on restait figuratif, mais moderne, et on n'était pas soupçonné de renier le communisme.

Citations

En Italie, la référence à Picasso donna du sens au *Manifesto del Realismo*, lancé en mars 1946 par des anciens membres du groupe

modernes, au Palais de Tokyo. L'art abstrait en était exclu, et Picasso était le mieux représenté avec *Le Charnier* (printemps 1945 ; New York, Museum of Modern Art) et de récentes natures mortes dont les crânes et les bougies rappelaient la fragilité de la vie. *Le Charnier* citait explicitement sa *Guernica* — donc la gauche antifasciste. Voir *Art et résistance*, exposition organisée par les Amis des Francs-Tireurs et Partisans Français au profit de leurs œuvres, Musée des arts modernes..., du 15 févr. au 15 mars 1946. Préface par André Chamson, couv. de Paul Colin; contient une déclaration signée par P. Picasso, H. Matisse, A. Marquet et P. Bonnard.

39 « They are not great artists because they joined us, but they joined us because they are great artists. » Ilya Ehrenburg, repris dans *Literaturnaja Gazieta* puis dans les revues d'Europe de l'Est, *Przekrój* et *Bildende Kunst*. Cité par Piotr Bernatowicz, art. cit. p. 152.

40 Sur le contexte international voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain 1945-1970. Une histoire mondiale*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

Corrente, mené notamment par Renato Birolli⁴¹. Dès 1943, ces artistes avaient prôné une peinture révolutionnaire, sur le modèle de Picasso. Ils avaient fini par reprendre une voie postimpressionniste, plus assimilable dans l'Italie mussolinienne. Mais avec le retour à la paix, leur intérêt pour une plastique novatrice s'était réactualisé. Le *Manifesto del Realismo* de mars 1946 fut aussi nommé *Manifesto Oltre Guernica*. Certains des signataires avaient vu *Guernica* à Paris en 1937, ou en reproductions qui circulaient en Italie⁴². Ce manifeste fut à la source de la fondation en 1947 du *Fronte Nuovo delle Arti*⁴³. Les travaux de Birolli respirent la leçon de Picasso, avec leurs cernes noirs, les bras résumés à une courbe, ou encore ces pieds arrondis aux orteils écartés.

Par métonymie, en peignant comme Picasso, on signifiait qu'on rejoignait le camp communiste. En Europe de l'Est, on trouve de nombreuses références picturales à Picasso, jusqu'à ce que la doctrine Jdanov impose un réalisme socialiste radical en 1948⁴⁴. Les

41 Luciano Caramel, *Arte in Italia*, Rome, Vita e Pensiero, 1994; Bette L. Talvacchia, « Politics Considered as a Category of Culture: The Anti-Fascist Corrente Group », *Art History*, Volume 8, n° 3 (septembre 1985), p. 336-355. Le groupe de la revue *Corrente*, fondée en janvier 1938 par des membres de la jeunesse fasciste, s'était assez vite convertis à un antifascisme internationaliste. La revue avait été interdite en mai 1940.

42 Adrian Duran, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 47-50.

43 Luciano Caramel, *Arte in Italia: 1945 - 1960*, *op. cit.* p. 25 et suivantes. Le manifeste de la *Nuova Secessionione Artistica Italiana*, daté du 1^{er} octobre 1946, était signé Birolli, Santomaso, Morlotti, Viani, Pizzinato, Vedova, Cassinari.

44 La notion de « réalisme socialiste » avait pris la tournure d'une doctrine en septembre 1947 lors de l'assemblée fondatrice du Kominform, sous la houlette d'Andreï Jdanov. Le créateur communiste devait parler de la lutte des classes ; son « romantisme révolutionnaire », contribuer à l'avènement du communisme. Picasso n'avait aucune intention de se plier à cette règle. En 1948 le décalage fut encore plus évident lorsque Picasso participa au congrès des Intellectuels pour la Paix à Wrocław en Pologne, accompagné de l'écrivain Paul Éluard, de son collègue le résistant exemplaire Vercors (pseudonyme de Jean Bruller), de la scientifique Irène Joliot-Curie, de l'artiste Fernand Léger et du journaliste et critique d'art Pierre Daix rentré du camp de Mauthausen.

inspirations variaient selon les périodes et les styles picassiens connus par les artistes. Des reproductions circulaient, dans des revues plus ou moins récentes comme *Zivot*, *Block*, *Bildende Kunst*, ou *Szabad Művészetet Glos Plastikow*⁴⁵, mais il ne s'agissait pas toujours des œuvres les plus récentes en effet. Deux expositions de Picasso seulement furent organisées à l'Est à cette époque⁴⁶. Ainsi, c'est la référence au Picasso des années 1920 et 1930 qui caractérisait le travail de peintres Hongrois comme Dezsö Korniss ou, à Berlin, celui de Karl Hofer. Horst Stempel citait évidemment *Guernica*. Ceux qui n'avaient pas d'autres informations s'inspiraient de la période des années 1910. Le cubisme était ce qu'on connaissait le mieux à Prague, avec la collection de Vincenc Kramář. En Pologne, le Picasso cubiste était aussi une référence pour Tadeuz Kantor, dans les années 1940 : contours rigides, formes synthétisées, points de vue multiples. Qu'on fasse référence au Picasso cubiste, au Picasso du retour à l'ordre ou à celui du surréalisme, ou encore à celui de *Guernica*, faire référence à Picasso était désormais considéré, et accepté, comme un engagement politique, sans qu'il y eût besoin d'en faire plus.

En Espagne, Picasso était *persona non grata* ; mais les reproductions de *Guernica* circulaient sous le manteau. Bien des artistes

L'écrivain soviétique Alexandre Fadeïev critiqua vertement l'art bourgeois moderne. Heureusement les tirades à l'encontre de l'art bourgeois décadent étaient en russe : la délégation française pouvait faire comme si elle n'avait pas compris. Sur ce séjour, voir Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, Paris, Denoël, 1975, nouv. éd. Gallimard, Folio essais, 1992, t. 3, *Guernica et la guerre (1937-1955)*, p. 264-269.

45 D'après Piotr Bernatowicz, "Picasso behind the Iron Curtain. From the History of the Postwar Reception of Pablo Picasso in East-Central Europe", in Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (ed.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest, Central European University Press, 2016, p. 155.

46 Et en 1946 lors d'une exposition « L'art de l'Espagne républicaine » à Prague et Brno (9 huiles), et au printemps 1947 à Budapest, avec d'autres œuvres de compagnons de route (Matisse et Pignon).

maintenaient, de manière discrète, des pratiques irrévérencieuses inspirées par le cubisme⁴⁷. Ici encore, citer Picasso c'était résister.

Enfin en Europe démocratique, jusqu'au tournant des années 1950, Picasso fut une référence centrale pour les générations qui voulaient dépasser le surréalisme avec plus de politique, et qui méprisaient l'abstraction lyrique. Les « surréalistes révolutionnaires » se référaient à lui, entre France et Belgique. De même, le groupe COBRA (Copenhague Bruxelles Amsterdam) reprenait des éléments-clé de *Guernica* — visages tordus, bouches ouvertes et dents équerries, mains en fourches tournées vers le ciel. Picasso était devenu la figure tutélaire d'une manière — la seule — d'être d'avant-garde et engagé.

Le dilemme communiste

Cependant Picasso posa vite un sérieux problème aux communistes durs : les formes modernes ne correspondaient pas au langage simple requis par le réalisme socialiste. Elles exigeaient une culture d'élite. Elles n'étaient pas faciles d'accès pour les couches populaires. En outre, les postures culturelles soviétiques s'étaient endurcies depuis le début de la Guerre froide et la proclamation de la doctrine Jdanov. L'équilibre fut difficile à maintenir pendant les années 1950.

Le Komintern avait besoin de Picasso. On ne prit donc que ce qui arrangeait le Parti. Après 1950, la Colombe de Picasso fut reproduite par milliers, sous l'égide d'un « responsable à la diffusion de la Colombe » rétribué par le Parti. Assiettes, affiches, tracts, cartes postales, timbres, insignes, tissus imprimés, contribuèrent à financer le Mouvement international pour la Paix : Picasso fut grand prince en renonçant à ses droits d'auteur⁴⁸. Mais les communistes, qui débattaient sur le « formalisme bourgeois », évitaient d'exposer Picasso

47 Paula Barreiro López, « Classified Files. Picasso, the Regime and the Avant-garde in Francoist Spain », in Jonathan Harris et Richard Koeck (éd.), *Picasso and the Politics of Visual Representation. War and Peace in the Cold War Era and Since*, Liverpool University Press, 2013, p. 89-108.

48 Gertje Utley, *Pablo Picasso. The Communist Years*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 118-128.

s'il n'était pas au service du Parti : au début des années 1950 en RDA, une brochure publiée par la galerie d'Eduard Henning à Halle ne convenait pas aux attentes du Komintern ; le verdict fut : « On ne doit pas bannir Picasso, mais bien sûr la brochure ne doit pas être publiée⁴⁹ ». Il y avait des images qu'on préférerait ne pas laisser circuler.

Picasso gênait d'autant plus le Komintern qu'il était devenu l'artiste canonique de l'Occident. La première Biennale de Venise après la guerre lui avait consacré en 1948 son pavillon central⁵⁰. Aux États-Unis, en Amérique latine, en Europe, les institutions entérinaient cette hégémonie : à Londres, New York⁵¹, Paris⁵², ou Bruxelles⁵³, il était partout ! Même s'il refusait de collaborer aux événements organisés par Franco, Picasso acceptait le marché — et donc des compromis jugés douteux.

En 1953, Picasso réalisa pour la revue littéraire du PCF, *Les Lettres françaises*, un portrait très succinct de Staline, une semaine après sa mort. Le peintre sortait de l'art grandiloquent attendu de lui depuis 1937 : Staline avait une tête de jeune premier, sans rôle particulier ; le dessin *ne racontait rien*⁵⁴. Les militants l'acceptèrent très mal.

En 1953, la tournée internationale de *Guernica* dans les pays démocratiques confirma l'idée selon laquelle Picasso n'était pas assez communiste. L'œuvre entama sa tournée à la 11^e Biennale de São Paulo. En octobre 1953, elle fut exposée au *Palazzo Reale* de Milan,

49 *Ibid.* ; et pour la suite de ce paragraphe.

50 *Catalogo: terza edizione / XXIV Biennale di Venezia*, Venise, Ed. Serenissima, 1948 (Index des artistes; Préface de G. Ponti).

51 *Picasso: Fifty Years of His Art*, éd. Alfred H. Barr, Jr., New-York, The Museum of modern art, 1946.

52 Ainsi pour *Masterpieces of Picasso*, MoMA, 16 juillet-7 septembre 1941, voir <https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325242.pdf>.

53 Voir le cat. exp. 27 *œuvres de Pablo Picasso (1939-1945)*, avec une préface de Christian Zervos, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1946 (à l'occasion de l'exposition de mai 1946 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles).

54 *Lettres françaises*, 12 mars 1953, p. 1. Ce portrait fut désavoué par la section française du Parti. Voir Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, t. 3, *op. cit.*, p. 344-345.

pour une rétrospective qui attira les foules⁵⁵. Plus de deux cents toiles accompagnées de dessins, de gravures, de céramiques et sculptures. *Guernica* était entouré du *Massacre en Corée* de 1951 et des deux panneaux *La Guerre et la Paix*. Jusqu'en 1956, ce fut Cologne, Paris, Munich, Bruxelles, Stockholm, Hambourg et Amsterdam, dans des musées, et non pas sous l'égide des milieux politiques. En 1955 une rétrospective au musée des Arts décoratifs de Paris, au sein du Louvre, entérina cette consécration⁵⁶.

La circulation des œuvres de Picasso accompagnait celle des images, encore plus importante — on les voit reproduites en revues, en catalogues d'expositions, en cartes postales⁵⁷ et ce jusqu'en Allemagne de l'Est, en Espagne⁵⁸ ou au Brésil. Cette circulation avait un impact symbolique essentiel : plus une œuvre ou un objet circule, plus son capital symbolique augmente. Aucun artiste dans l'histoire ne connut une telle situation de son vivant. Cela pouvait faire trop pour le Komintern, qui prétendait décider du cours de l'histoire.

Grammaire de l'art engagé : le legs de Picasso

Pourquoi le Komintern ne parvint-il pas à éradiquer l'influence de Picasso ? L'artiste ne dépendait pas de lui ; sa carrière était portée par un système totalement autonome, celui de l'art contemporain, et amplifiée par un autre, tout aussi autonome du monde soviétique : celui des musées, de la presse, des éditeurs. Surtout,

55 Gijs van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 207-208.

56 *Picasso. 1900-Paris-1955*. Cat. exp., Paris, Musée des Arts décoratifs, Paris, Juin-Octobre 1955.

57 Ernst Mack, étudiant à la *Staatliche Kunstakademie* de Düsseldorf, reçut une bourse qui lui permit de se rendre à Paris en train. Il y vit des œuvres de Matisse, Miró et Picasso qu'il n'avait jamais pu observer en original. Il retourna vers l'Allemagne avec des cartes postales, conscient de l'isolement produit par la période nazie en Allemagne, où même ses professeurs ne connaissaient pas Miró.

58 Paula Barreiro López, « Classified Files. Picasso, the Regime and the Avant-garde in Francoist Spain », article cité.

Picasso avait inventé une *grammaire* indépassable pour les artistes qui envisageaient de faire de l'art engagé. Lorsqu'un peintre fait de la peinture politique, aujourd'hui encore, il n'a d'autre horizon que Picasso, *Guernica* et la peinture d'histoire. Il faut un grand format, une composition classique, un sujet grave, qui concerne des innocents, un événement diffusé par la photographie de presse (dont on retient le noir et le blanc), une référence aux maîtres anciens, Picasso y compris. Les travaux sur les effets picturaux de *Guernica* étant relativement nombreux⁵⁹, je me contenterai de souligner ici quelques orientations.

Le premier à adopter la recette de *Guernica* en peinture politique fut Picasso lui-même. Ainsi *Le Charnier*⁶⁰ fut l'œuvre centrale de l'exposition « Art et Résistance » organisée par les Amis des Francs-tireurs et Partisans français en 1946 à Paris⁶¹. La toile cite explicitement *Guernica*, ses tonalités noires et blanches, sa composition triangulaire et le bras sortant d'amas humains. *Massacre en Corée*⁶², envoyé au Salon de Mai de 1951 à Paris, poursuit dans cette veine⁶³ : corps osseux et visages déformés, tonalités noires et blanche, référence à Goya, avec les soldats braquant leurs fusils sur des innocents. La toile servit à la propagande communiste contre les USA pendant le conflit coréen ; elle fut exposée à Varsovie en 1952⁶⁴. Reprendre *Guernica* fonctionnait comme une *reductio ad hitlerum* efficace des positions de l'ennemi.

59 Casey Lesser, *The Guernica Effect: The Power and Legacy of Picasso's Guernica*, Williamsburg, College of William and Mary, 2011, <<https://publish.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1385&context=honorstheses>> (consulté le 10 avril, 2018).

60 Œuvre peinte au printemps 1945 ; conservée à New York, au Museum of Modern Art.

61 *Art et résistance*, exposition citée.

62 Janvier 1951 ; Paris, musée Picasso.

63 Sur la toile voir Gertje Utley, *Pablo Picasso: The Communist Years*, *op. cit.* p. 207 et suivantes (chap.12).

64 Piotr Bernatowicz, "Picasso behind the Iron Curtain...", art. cit. p. 160.

La grammaire de *Guernica* se diffusa dans les années 1950, de la Yougoslavie jusqu'en Amérique latine et en Orient : on la retrouve dans des reproductions du catalogue de la Biennale de São Paulo en 1953 pour les œuvres du peintre yougoslave Petar Lubarda ; pour 1957 chez des artistes de Colombie et de Turquie. La main de *Guernica* surgit encore dans des œuvres du Brésilien Candido Portinari, exposées à la biennale de São Paulo en 1959.

Le vocabulaire plastique de *Guernica* circula plus encore à l'Est du Rideau de Fer, vers 1954-1955, lorsque le Dégel permit plus de liberté aux artistes⁶⁵. Il permettait d'éviter le réalisme socialiste, tout en maintenant des sujets politiques ; parfois même il dispensait de sujets politiques. En RDA, après 1953, Willi Sitte reprit la composition triangulaire de *Guernica* commençant et terminant par un pied, avec une main tendue au centre, la fenêtre, le noir et blanc, outre les armes du *Massacre en Corée*. Le peintre put oser des thèmes archaïques, non politiques comme l'enlèvement des Sabines, à la Picasso⁶⁶. Il travailla aussi longtemps à un équivalent est-européen de *Guernica* : *Lidice*. Plus jeunes, ses compatriotes Manfred Bötcher, Ralf Winkler (A.R. Penck) et Harald Metzkes reprirent aussi la grammaire de Picasso, comme dans l'œuvre intitulée *Abtransport der sechssarmigen Göttin* peint par Metzkes en 1956 : le triangle, un pied, une main, un pied ou les armes, tout y est. On pourrait multiplier les exemples, entre la Tchécoslovaquie (le groupe Trasa) et la Pologne (Tadeusz Dominik et Stefan Gierowski)⁶⁷. La fin du dégel, cependant, mit vite fin à ces références — Picasso, c'était décidément trop occidental.

65 Les débats sur le réalisme soviétique, enterrés sous le joug du jdanovisme, resurgissaient en même temps. Picasso en fut à nouveau au centre, notamment en RDA (dans *Bildende Kunst*, la revue culturelle officielle), et en Pologne (dans la *Przegląd Kulturalny*).

66 Willi Sitte, *Raub der Sabinerinnen*, 1953, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

67 Le *Massacre en Corée* fut même reproduit en grand format en 1956, et accroché sur la plus grande promenade de Cracovie, en solidarité avec les insurgés de Budapest. <http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/03/RevoirPicasso-2015_J2_S.E.Reid_.pdf>.

On retrouve la référence à *Guernica* dans un autre contexte de liberté limitée, en Espagne, dans les travaux des avant-gardes espagnoles des années 1960. Pour mieux toucher par un message politique, ces groupes s'adaptaient aux nouvelles habitudes de consommation visuelles du public contemporain : la bande dessinée, le cinéma, la publicité, les magazines. Ils introduisaient le monde de la BD dans les œuvres, et les juxtaposaient à d'autres icônes en circulation dans la presse en noir et blanc. Ici, une œuvre d'Equipo Crónica où le super-héros masqué *El Guerrero del Antifaz*, icône de la culture franquiste modernisée, attaque l'ennemi (du franquisme) avec son épée dans une scène en noir et blanc, ennemi qu'on finit vite par reconnaître comme étant *Guernica*⁶⁸. Là, le *Whaam* du pop-artiste états-unien Lichtenstein explose dans un détail de *Guernica*. C'était faire allusion claire, pour le public de l'époque, aux manigances du régime franquiste avec les États-Unis, en particulier l'échange de terrains pour des bases militaires états-uniennes, contre de l'argent et une protection diplomatique.

*De la référence tutélaire à l'oubli ?
Une conclusion sur la fin des années 1960*

En quelques décennies, la trajectoire à succès de Picasso contribua ainsi à bouleverser les règles internationales de l'art, et ce à plusieurs reprises. Les règles tacites du champ international de l'art moderne d'abord (centralisé, antiacadémique, de plus en plus élitiste), furent remises en cause par sa trajectoire venue des périphéries, d'une formation académique et son couronnement rapide comme l'artiste d'avant-garde le plus connu du xx^e siècle, dès les années 1910. Après 1937, le renouvellement par Picasso des pratiques artistiques engagées permit un engagement politique d'avant-garde, qui n'aliénait pas la liberté artistique. L'exemple de *Guernica* rendait

68 Equipo Crónica, *El intruso*, 1969, acrylique sur toile, Collection Diputació de València. Sur la BD *El Guerrero del Antifaz* on pourra lire Pierre-Paul Gregorio, « El Guerrero del Antifaz: un héros de son temps ? », *Cahiers de la Méditerranée*, 83 (2011), p. 217-225.

possible un langage plastique et moderne de la peinture politique, inventant une grammaire de l'art engagé qui allait s'imposer pour longtemps *en peinture*.

Par sa position décisive, Picasso devint ainsi la référence centrale de tous les artistes modernes de l'après-guerre, que la référence soit positive ou négative. Picasso fut ainsi l'un des épouvantails de la génération lyrique et expressionniste abstraite qui, après la fin des années 1940 décida de passer à l'abstraction et de ne s'engager que par les tripes et la peinture. Au début des années 1960 il représentait encore une figure tutélaire pour les artistes vivant dans sous des régimes autoritaires.

Comment comprendre, alors, que Picasso n'ait pas inspiré les générations qui revinrent à la politique autour de 1965-1968 dans les pays démocratiques ? Si 1956 était passé par là, avec la démonétisation du communisme international après le xx^e Congrès de Moscou, la répression des révoltes de Berlin et de Budapest, Picasso n'avait pas perdu alors sa légitimité d'artiste moderne, engagé et novateur par excellence. Quelque chose d'autre avait changé, sans que Picasso y contribue nécessairement : la peinture avait perdu sa valeur. La génération qui s'engagea après 1965 pour le Vietnam, le maoïsme et la démocratie en Amérique latine ne fit plus appel aux beaux-arts. Elle revint à la figuration (figuration narrative), que Picasso certes n'avait pas abandonnée ; mais avec des moyens autres que ceux de Picasso, et en associant systématiquement la figuration à des pratiques corporelles concrètes, des performances, auxquelles Picasso n'imagina même pas recourir. Cette nouvelle génération s'inspirait de la culture visuelle de son temps : cinéma, bande dessinée, radio, télévision, nouveaux modes d'illumination. Outre des performances, elle réalisait des œuvres collectives, ayant lu Marx, approfondi Althusser, médité Mao et Guevara. Picasso avait fait une peinture politique dénonciatrice, négative. A la même époque il avait lui-même pris ses distances avec sa seconde jeunesse, mais pour se réfugier dans un art autocentré. C'est peut-être ce qui l'éloigna des nouvelles générations qui voulaient vraiment, elles, faire la révolution par l'image.

PICASSO : REGARDS SUR LE POLITIQUE ET LE SOCIAL

PICASSO ET LES CORRIDAS DES ANNÉES 1930 :
UNE HISTOIRE POLITIQUE

Ozvan Bottois
Université Paul-Valéry Montpellier 3 (CRISES)

Associer Pablo Picasso (1881-1973) à la tauromachie ouvre des perspectives nombreuses, riches, mais dont la plupart, sinon toutes, semblent avoir été en grande partie explorées. Différentes analyses proposent ainsi de comprendre la corrida dans l'œuvre du peintre comme un espace de projection sublimée de sa vie intime¹, comme un point de connexion privilégié de l'artiste avec l'Espagne², comme

-
- 1 *Picasso. Toros y toreros*, Marie-Laure Bernadac, Brigitte Léal et Maria Teresa Ocaña, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 158-167 : « La femme-torero apparaît pour la première fois dans l'œuvre du peintre en septembre 1933. Elle a d'emblée le visage de Marie-Thérèse. Ce tableau est le pendant féminin de la *Mort du torero*, et ces deux petits panneaux de bois des 6 et 19 septembre, qui marquent la reprise intense du thème tauromachique dans l'œuvre, ont été exécutés au retour du voyage en Espagne. [...] Comme dans les années vingt, après avoir éliminé les comparses et le décor, Picasso se concentre essentiellement sur le taureau et sur le cheval qui sont pour lui les principaux acteurs de la tauromachie. Mais à l'enlacement amoureux succède la violence du carnage [...]. Sans doute faut-il y voir un écho de la dégradation de ses relations avec Olga qui aboutira en 1935 à la séparation et au divorce. [...] Cet acharnement contre le cheval verra son paroxysme dans la série de dessins et de tableaux réalisés en juillet 1934 »
 - 2 Annie Maillis. *Dans l'arène avec Picasso. Entretiens avec Françoise Gilot*, Montpellier, Éditions Indigène, 2004, p. 22-24 : « Pour Picasso, la corrida était plutôt un événement joyeux, qui lui était tellement familier qu'il n'avait pas besoin de prouver à qui que ce soit d'autre qu'il en savait les règles et codes. [...] Pour Picasso, la corrida est un spectacle fondamental, le premier avec

le lieu de sa rencontre avec les mythes du Minotaure ou de Mithra³, comme une manifestation de l'identité de l'artiste et du torero⁴, ou encore comme l'expression des préoccupations politiques de Picasso. Néanmoins, au sein de cette dernière approche, une œuvre en particulier, le *Guernica*, semble capter, concentrer voire épuiser tout le réseau de significations politiques de la tauromachie dans l'œuvre du peintre. De fait, si Herschel B. Chipp et Javier Tusell furent fondés à proposer un ouvrage d'ampleur au sujet de *Guernica*⁵, nul n'a songé à en faire de même pour *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 — cette dernière pouvant *a priori* raisonnablement être considérée comme secondaire par rapport à la composition monumentale de 1937, tant du point de vue de son rayonnement que de l'ambition de l'artiste à l'heure de prendre ses pinceaux.

Pour saisir pleinement la spécificité accordée au *Guernica* par de nombreux spécialistes de Picasso, sans doute convient-il de rappeler une considération implicitement admise : la composition monumentale de 1937 constituerait l'aboutissement de recherches menées

lequel il ait fait alliance. Après la guerre, il a recouvré son amour de la corrida et l'a peinte sous des couleurs plus joyeuses. C'était une fête, sa manière d'y retrouver l'Espagne, d'y rencontrer des Espagnols (matadors et d'autres aficionados) ».

- 3 Picasso : *sous le soleil de Mithra*, Jean Clair (dir.), Martigny, Éditions de la Fondation Pierre Gianadda, 2001.
- 4 José Bergamín, « Masque transparent », dans Klaus Gallwitz, *Picasso Laureatus. Son œuvre depuis 1945*, Lausanne/Paris, Éditions La Bibliothèque des Arts, 1971, p. 10 : « Ainsi, Picasso a-t-il pu dire qu'il entre dans la toile qu'il commence à peindre comme un *torero* qui va affronter le taureau dans l'arène, à l'intérieur d'une situation critique et d'un risque mortel. Il y a dans la personnalité de Picasso une part de «torerisme» que l'on peut, dans une certaine mesure, mettre en parallèle avec son arlequinisme, et dont le double rôle est profondément déterminant. Pour l'instant, ce qui nous paraît surprenant dans le processus d'élaboration de l'œuvre créatrice chez Picasso — qui ne diffère pas de ce qu'il est chez d'autres artistes : Goya, le Tintoret ou Michel-Ange —, c'est que cette sensation de risque mortel se vérifie et se situe dans le temps comme dans l'espace visuel ».
- 5 Herschel B. Chipp et Javier Tusell, *Picasso, Guernica : histoire, élaboration, signification*, Robert Marrast (trad.), Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1992.

par le peintre depuis de nombreuses années⁶. A cet égard, la valeur intrinsèque de certaines œuvres des années 1930, en particulier des œuvres tauromachiques, est en quelque sorte relativisée et leur éventuelle dimension politique éclipsée. Certes, les prémisses du *Guernica* lui furent nécessaires et les expérimentations plastiques antérieures à sa réalisation furent sans aucun doute décisives. Néanmoins, les corridas qui précédèrent le chef-d'œuvre demandent, pour être pleinement comprises, à être considérées en elles-mêmes et non seulement pour ce qu'elles sont supposées préparer. Notre étude se propose donc de regarder en pleine lumière plutôt qu'à l'ombre du *Guernica* un groupe d'œuvres tauromachiques des années 1930, pour ensuite mieux spécifier leur proximité et leur relation avec le tableau du peintre exécuté pour le pavillon républicain de l'Exposition Internationale de 1937. Cette relecture invite à examiner plus en détails les solutions plastiques et iconographiques retenues dans chaque cas par le peintre, ainsi que le contexte d'exécution propre à chaque tableau, qui, conjointement, donnent une valeur singulière aux peintures que nous cherchons à caractériser.

Le *Guernica* et *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 présentent un certain nombre de différences notables aisément identifiables — le sujet, le format, l'usage du noir et blanc dans un cas et de la couleur dans l'autre, etc. — sur lesquelles il est donc inutile de s'attarder. En revanche, certains aspects significatifs méritent d'être précisés. En premier lieu, la thématique de la mort du torero semble fonctionner au sein d'un bloc constitué d'au moins trois œuvres — *Corrida*, 1922, *Corrida : la mort de la femme torero*, 6 septembre 1933, et *La Mort du torero* du 19 septembre 1933. Celles-ci, de formats modestes, s'organisent à partir de variations autour d'un sujet — un torero et un cheval tués par un taureau — et d'une

6 Dans son dictionnaire Picasso, Pierre Daix fait des corridas de septembre 1933 des sortes de préalables à la *Minotauromachie*, et de cette dernière, ainsi que des corridas de juillet 1934, un préalable au *Guernica*... (Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 210-211 ; p 420-422 ; 584-587). De façon plus générale, l'idée d'un *Guernica* qui condenserait l'œuvre antérieure de Picasso se retrouve chez de nombreux auteurs, par exemple dans Roland Penrose, *Picasso* [1958], Paris, Flammarion, 1996, p. 351-361.

composition — un point de vue plus ou moins rapproché montrant un torero et un cheval situés ou non sur le dos du taureau. *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 semble ainsi être l'aboutissement d'une recherche visant à donner à cette scène toute sa force tragique, l'œuvre gagnant progressivement en puissance et en lyrisme ce qu'elle perd en délicatesse et en finesse. *A contrario*, le *Guernica*, de format monumental, est une œuvre unique. En dépit de l'existence de très nombreux travaux préparatoires qui furent bientôt exposés avec le tableau, ou de divers « post-scriptum » exécutés par la suite par Picasso, *Guernica* fonctionnait de façon indépendante lors de son exposition au pavillon républicain de l'Exposition Internationale de 1937. Les *Songes et Mensonges de Franco* peuvent certes être considérés comme un précédent-pendant au *Guernica*, mais le format, la technique, l'esthétique et le propos les distinguent de ce dernier⁷. En somme, les deux créations du pavillon républicain ne font pas véritablement unité. D'autre part, dans *La Mort du torero* du 19 septembre 1933, forme achevée des recherches de l'artiste sur le sujet, le cadre de la corrida est indiqué par Picasso. L'artiste situe sa scène dans une arène, même s'il ne semble pas nécessairement respecter le déroulement réel d'une course de taureaux, comme l'atteste par exemple la figuration du cheval sans aucun harnachement. Dans *Guernica*, en revanche, rien, en dehors du taureau et du cheval, ne renvoie explicitement à la corrida, ni à un quelconque lieu identifiable pour le spectateur. Cette incertitude étant en outre renforcée par l'indécision spatiale introduite par Picasso, notamment au travers de la confusion entre espace intérieur et espace extérieur. Enfin, *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 donne explicitement à voir le cadre historique de l'œuvre, en figurant, chose rare et digne d'intérêt, le drapeau de la Seconde République espagnole. Au contraire, le *Guernica*, qui par la suite acquit une valeur universelle, ne propose pas, dans l'œuvre même, de signe immédiatement lisible d'une situation historique donnée. Or il semble que l'on n'a pas pris toute la mesure de la valeur de cette indication historique précieuse dans le cas de *La Mort du torero* du 19 septembre 1933. En atteste l'idée

7 Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, p. 263.

fréquemment avancée selon laquelle, avant la guerre civile espagnole, l'œuvre de Picasso ne refléterait pas de préoccupations particulières pour la situation politique espagnole⁸.

Ainsi, l'arène représentée par Picasso dans l'œuvre du 19 septembre 1933 est marquée d'un signe politique fort : le drapeau républicain espagnol. Sans nul doute, l'inquiétante montée du nazisme en Allemagne occupait alors les esprits de bon nombre d'Européens, Picasso y compris. Néanmoins, une telle préoccupation ne doit pas nous faire oublier la complexité du contexte politique espagnol de l'époque. Cette complexité, Picasso en avait connaissance et, selon toute vraisemblance, ne l'intéressa pas moins que celle de la vie politique allemande. En effet, le peintre suivait régulièrement dans la presse l'actualité espagnole de la Seconde République⁹. La tentative neutralisée du coup d'État du général Sanjurjo en 1932¹⁰, les tensions provoquées par les réformes, le

-
- 8 Herschel B. Chipp et Javier Tusell, *Picasso, Guernica : histoire, élaboration, signification*, Robert Marrast (trad.), Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1992, p. 4-7 : « Il semble admis que Picasso ne s'intéressait guère à la politique, ce qui est vrai dans la mesure où il laissa rarement, sinon jamais, celui-ci interférer dans son art. [...] Avant la guerre civile, ni ses déclarations, ni ses œuvres ne révèlent d'indices d'une préoccupation particulière pour les dramatiques conflits politiques dont son pays était le théâtre. À une importance près toutefois, dont il sera question plus loin : *Songe et mensonge de Franco* [...] En dépit de ces ambiguïtés, il n'est pas douteux que les sympathies de Picasso, si elles ne revêtent pas un caractère ouvertement militant, allaient sans réserve à la République ».
- 9 Annabelle Ténéze, « Picasso et la géographie de l'exil espagnol », dans le catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018, p. 260 : « Installé à Paris depuis 1900, Picasso est attentif à la situation espagnole où vit toujours sa famille. Grand lecteur de journaux, lié à la communauté espagnole, il suit les espoirs suscités par les réformes sociales de la République, puis les désillusions et les trois années de guerre civile ».
- 10 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 180-181 : « Déjà en 1932, le général Sanjurjo, ancien directeur général de la Garde civile relevé de ses fonctions par le gouvernement Azaña, essaya un putsch contre le gouvernement républicain, connu comme «La Sanjurjada». Le coup échoua et Sanjurjo fut condamné à mort, puis gracié, mais la menace du putsch militaire plana désormais sur la République ».

mécontentement de la Confédération Nationale du Travail réaffirmé en janvier 1933¹¹ ou encore les attaques répétées de la droite, ne laissent donc probablement pas Picasso indifférent. Souvenons-nous que la Seconde République espagnole, proclamée le 14 avril 1931, se vit contrainte à des élections anticipées dès novembre 1933, seulement deux ans après sa proclamation, élections qui marquèrent non seulement « la fin de la coalition entre socialistes et républicains »¹², mais encore la victoire de la droite¹³. L'instabilité politique était donc tangible à l'été 1933, période à laquelle Picasso voyagea précisément en Espagne — ce qui nous permet de rappeler qu'à la différence de *Guernica*, *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 ne fut pas réalisée en exil¹⁴, puisque l'artiste revenait d'Espagne et y retourna l'année suivante.

Au regard de ce contexte général, la représentation du drapeau républicain dans les œuvres tauromachiques de Picasso ne saurait être neutre ou dénuée de signification. Si nul n'est *a priori* en mesure d'en proposer une interprétation définitive, trois hypothèses, qui ne s'excluent pas nécessairement, nous semblent à privilégier.

-
- 11 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 181 : « Par ailleurs la CNT, qui disputait à l'UGT le terrain syndical par une stratégie insurrectionnelle, fut à l'origine d'une vague de soulèvements en janvier 1932 puis en janvier 1933, pendant lesquels certaines localités proclamèrent le « communisme libertaire ». Le conflit le plus sanglant se produisit en janvier 1933 dans la localité andalouse de Casas Viejas où, après la mort de deux gardes civils, la répression coûta la vie à dix-neuf paysans, dont six brûlés vifs dans leur maison : selon Julián Casanova, « la République avait déjà sa tragédie » ».
- 12 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 182.
- 13 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 183.
- 14 Au sujet de la notion d'artiste exilé, voir notamment Annabelle Ténèze, « Picasso et l'exil », dans le catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018, p. 267-275.

D'une part, une telle figuration pourrait être une manière pour Picasso de soutenir la République espagnole, dans un mouvement qui consisterait à en peindre le symbole pour contribuer à la faire exister en dépit de son évidente fragilité.

D'autre part, il pourrait s'agir pour le peintre de contester plastiquement la rhétorique nationaliste visant à récupérer la corrida en l'associant au conservatisme politique. Ne l'oublions pas, cette instrumentalisation — poursuivie longtemps par le régime franquiste après sa victoire — était effective dès le début des années 1930 et donc au cours de la Seconde République : les interprétations politiques de la répartition des spectateurs dans les gradins, entre *sol y sombra*, l'association de tel ou tel torero à telle ou telle idéologie ou encore la présence ostentatoire de signes politiques immédiatement lisibles étaient alors bien établis dans l'espace tauromachique¹⁵. Nous ignorons si Picasso vit lui-même les arènes pavoisées lors de ses séjours espagnols, si la forte politisation des corridas de la période lui fut dévoilée par la presse ou encore si elle lui fut rapportée par des proches, mais le peintre ne pouvait guère ignorer cette réalité.

Enfin, en figurant le drapeau républicain espagnol dans une scène de corrida, l'artiste pourrait faire allusion aux soubresauts qui agitent alors l'Espagne. Une telle solution, la corrida comme miroir, comme expression tragique des événements politiques contemporains, fut par la suite retenue par de nombreux artistes¹⁶ et pourrait trouver ici sa première occurrence dans l'art du début des années 1930, soit avant le *Guernica*.

15 En témoigne par exemple l'ouvrage de Valentin F. Cuevas, *Firmamento tauromachico*, Madrid, 1933. Pour une présentation de la question, nous renvoyons le lecteur à Fernando Claramunt López, *República y toros (España 1931-1939)*, Madrid, Egartorre Edición, 2006. Pour une mise en perspective plus générale des enjeux idéologiques et politiques liés à la corrida, nous renvoyons le lecteur à Jean-Baptiste Maudet, *Terres de taureaux. Les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Éditions de la Casa de Velázquez, Madrid, 2010.

16 À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à Ozvan Bottois, *Tauromachie. De l'arène à la toile*, Paris, Hazan, 2017.

En outre, l'absence de drapeaux espagnols dans la plupart des œuvres antérieures et postérieures à la République¹⁷, engage à considérer sa présence avec une grande attention. D'autant plus si l'on se souvient que l'année suivante, dans sa *Course de taureaux* du 27 juillet 1934, Picasso substitue, de façon allusive, le drapeau nationaliste espagnol au drapeau républicain, alors même que le régime en place en cette même année 1934 est encore celui de la Seconde République espagnole. Comment dès lors comprendre la portée d'une telle modification ? Avant de répondre, précisons que l'identification de cette substitution, qui n'a à notre connaissance jamais fait l'objet d'une analyse, invite à redéfinir l'hypothèse empruntée par Tomás Llorens à Pierre Daix¹⁸ au sujet des corridas des années 1930 dans l'œuvre de Picasso. En effet, cette hypothèse consistait à rapprocher les corridas de juillet 1934 des événements survenus non pas en Espagne mais en Allemagne. Plus précisément, Llorens rappelle la corrélation suggérée par Daix entre ces corridas et la nuit dite des longs couteaux, « au cours de laquelle Hitler, déjà au gouvernement et avec l'appui des militaires, assassina des dizaines de dirigeants de la S. A. pour renforcer la discipline interne de son parti »¹⁹. De notre point de

17 En dehors de ses corridas des années 1900.

18 Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 213-214 : « *Courses de taureaux*. [...] II. Été 1934. 1. H/T, 97/130, Boisgeloup, 22 juillet 1934, Z, VIII, 229. Le thème, revenu avec *Corrida : la mort de la femme torero* à la fin de l'été 1933 et poursuivi dans des gravures, réapparaît le 16 juillet 1934, sans torero, en pur affrontement entre le taureau et le cheval. Il est tout de suite porté au paroxysme de la violence avec cette grande toile où ressurgit le cheval mis à mal par le taureau, qui reviendra dans *Guernica*. Deux jours plus tard, Picasso reprend le thème avec *Femme à la bougie*, combat entre le taureau et le cheval, qui préfigure la *Minotauremachie*. [...] Le 30 juin, l'Allemagne a été ensanglantée par la « nuit des longs couteaux » qui révèle à Picasso jusqu'où peut aller la barbarie nazie ; sa peinture reflète alors sa colère ».

19 Tomás Llorens dans *Picasso. Corrida de toros*, 1934, Tomás Llorens, Brigitte Léal et Antonio Saura, Madrid, Edición del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 1999, p. 13-14 : « L'exubérante bibliographie picassienne insiste sur la pression émotionnelle à laquelle était soumis Picasso durant la période 1933-1935 [...]. Beaucoup moins fréquentes sont les références aux événements politiques qui agitent l'Europe durant ces mêmes mois. Daix, à dire vrai, rappelle,

vue, compte tenu des drapeaux figurés par le peintre dans *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 puis dans la *Course de taureaux* du 27 juillet 1934, cette mise en perspective politique de la représentation de la corrida dans l'œuvre de Picasso, initiée en 1933 comme nous l'avons montré²⁰, serait donc plutôt à situer dans le contexte de la République espagnole que de l'Allemagne nazie. A propos de ces corridas de juillet 1934, rappelons en effet que cette même année fut aussi très difficile pour la République espagnole : son gouvernement semblait d'une loyauté douteuse envers l'idéal républicain²¹, sa politique se résumait alors à freiner les initiatives lancées par le gouvernement précédent²² et des tentatives insurrectionnelles virent

à propos des corridas de juillet 1934, la nuit dite des longs couteaux (30 juin), au cours de laquelle Hitler, déjà au gouvernement et avec l'appui des militaires, assassina des dizaines de dirigeants de la S.A pour renforcer la discipline interne de son parti ».

- 20 De même, si l'on accepte de retenir la figure du minotaure comme ressortissante de l'iconographie de la corrida dans l'œuvre de Picasso, cela suppose que *Corrida : la mort du torero* du 19 septembre 1933 précède également *La Dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin* (à ce sujet, voir Hervé Sénant, « Le 14 juillet », dans le catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018, p. 72).
- 21 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 183 : « Le nouveau Parlement était un miroir des difficultés que traversait le régime : la loyauté républicaine de la moitié des députés qui y siégeaient était contestable et on assiste à une radicalisation des discours aussi bien à droite qu'à gauche ».
- 22 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 184 : « Les mesures adoptées par le nouveau gouvernement — qui ne se caractérisa pas par une forte activité parlementaire — visaient surtout à freiner les réformes du premier gouvernement républicain, voire à les laisser sans effet. D'où le qualificatif de « rectificateur » donné à la période de gouvernement de la coalition radicale-cédiste, alors que la gauche le qualifia directement de « *bienio negro* » (« les deux années noires ») ».

le jour²³. Il est fort probable que Picasso ait eu connaissance de cette situation au moment où il peignit ces œuvres, même si, en cette année 1934 et contrairement à celles de 1933, elles sont pour certaines antérieures à son séjour espagnol, qui fut son dernier²⁴.

A tout prendre, figurer dans certaines œuvres de 1934 le drapeau nationaliste espagnol plutôt que le drapeau républicain ne saurait être exempt de signification pour Picasso. Cela pourrait par exemple témoigner de l'attachement de l'artiste à une Espagne républicaine de plus en plus affaiblie et en passe d'être renversée. Le drapeau nationaliste espagnol pourrait ainsi être une manière pour l'artiste de signaler non seulement la distanciation du gouvernement à l'égard de l'idéal républicain, mais encore la distanciation de l'artiste lui-même à l'égard du gouvernement alors au pouvoir. Quoi qu'il en soit, la violence de la corrida et l'instrumentalisation dont elle faisait l'objet paraissent pouvoir exprimer avec force la situation espagnole. Une telle mise en perspective politique s'impose d'autant plus si l'on considère la *Corrida* du 9 septembre 1934, peinte à une période de lutte antifasciste menée par l'extrême gauche espagnole et à peine un mois avant la « Révolution d'octobre »²⁵. En effet, cette *Corrida* comprend cette fois non plus le drapeau républicain ou le drapeau

23 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 184-185.

24 Marie-Laure Bernadac dans *Picasso. Toros y toreros*, Marie-Laure Bernadac, Brigitte Léal et Maria Teresa Ocaña, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 168 : « L'année 1934 est particulièrement importante pour la tauromachie. C'est celle de la mort du torero Sánchez-Mejías, l'ami de Federico García Lorca. Picasso ne se rend en Espagne qu'au mois d'août, toutes ces œuvres de juillet sont donc antérieures. Dès son retour, il revient sur le thème de la corrida avec la grande gravure mêlant la pique et la femme-torero ».

25 Mercedes Yusta, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 185 : « Finalement, l'entrée de trois ministres de la CEDA au gouvernement à la suite d'une énième crise ministérielle déclencha la réaction du mouvement ouvrier en octobre 1934, lors des journées connues sous le nom de "Révolution d'Octobre" [particulièrement tragique dans les Asturies] ».

nationaliste espagnol des deux œuvres précédentes, mais un drapeau proche de celui des anarcho-syndicalistes de la Confédération Nationale du Travail espagnole. Au vu des sympathies politiques reconnues de Picasso et de son entourage pour les idées anarchistes, et des tableaux antérieurs mentionnés, on peut légitimement penser la *Corrida* du 9 septembre 1934 comme une allusion claire à la situation politique espagnole, tout aussi agitée, explosive et exaltée que la composition du tableau. Dans la perspective d'un Picasso tirant parti de la forte signification politique des drapeaux dans les arènes et dans ses tauromachies de la période, la *Corrida* du 9 septembre 1934 constitue en somme la suite logique de *La mort du torero* du 19 septembre 1933 et de la *Course de taureaux* du 27 juillet 1934.

Une interprétation fondée sur une analyse des signes politiques disséminés par Picasso dans ses corridas des années 1930 assortie à l'analyse stylistique proposée par Philippe Dagen²⁶, s'avère dans cette optique particulièrement stimulante. Des corridas républicaines reposant sur la plénitude et l'intégrité des formes aux corridas nationalistes articulées autour de formes abrégées et de lignes dures et anguleuses, se dessine encore ainsi, dans l'œuvre de Picasso, une expression plastique en adéquation avec les considérations et les sentiments du peintre à l'égard de son sujet. Si nous nous souvenons de la continuité avec laquelle l'artiste a soutenu la Seconde République espagnole ainsi que l'a montré l'exposition *Guernica* au musée Picasso de Paris²⁷, il est remarquable que l'attachement de Picasso à la corrida comme chose républicaine, c'est-à-dire indépendante et non inféodée à la rhétorique nationaliste, se poursuit par la suite, par exemple en s'affichant, lui membre du Parti Communiste, dans les arènes du Midi de la France, pour reprendre l'interprétation proposée par Annie Maïllis²⁸.

26 Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011.

27 Voir notamment, dans le catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018, les textes qui composent la section « Picasso et l'anti-franquisme », p. 221-263.

28 Annie Maïllis, « Picasso et le banderillero », dans Annie Maïllis et Francis Wolff (dir.), *D'un taureau l'autre : la tauromachie dans tous ses états*, Vauvert, Éditions

À tout cela, sans doute convient-il d'ajouter que le *Guernica* fut une commande publique, avec tout ce que cela peut charrier d'exigences, d'attentes et de compromis. Au contraire, *La Mort du torero* du 19 septembre 1933, ses précédents comme ses suites, furent des œuvres intimes, que Picasso réalisa pour lui-même. Non déterminées par des exigences extérieures, ces compositions offrirent dès lors à l'artiste la possibilité de jouer de réseaux de significations bien plus libres et personnels, en l'occurrence articulés autour de sa propre relation à la tauromachie — rapports intimes auxquels Picasso renonça finalement dans le *Guernica* en abandonnant la trame de l'artiste et son modèle dans l'atelier²⁹.

Ainsi, compte tenu de ce que nous savons du contexte de leur réalisation et des solutions plastiques et iconographiques propres à chacune de ces compositions, tout porte à croire que Picasso a expérimenté dans *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 non seulement une forme de composition, mais encore la formule consistant à faire résonner le politique dans la représentation de la corrida. De la sorte, cette peinture constitue la forme aboutie des recherches menées par Picasso dans *Corrida*, 1922 et *Corrida : la mort de la femme torero*, 6 septembre 1933 pour formuler de la façon la plus efficace possible la force tragique de la tauromachie et de la mort dont elle est le théâtre. Mais elle constitue également dans l'œuvre du peintre

Au diable vauvert, 2009, p. 183 : « À la suite de son adhésion en octobre 1944 au PC, Picasso va incarner la figure du « rouge », opposant irréductible à Franco, et c'est à ce titre qu'il tient à s'afficher désormais en barrera dans les arènes du Midi français, désireux de ne pas laisser au dictateur le monopole de la corrida comme symbole de l'hispanité ».

29 Dans cette optique, certains des poèmes écrits par Picasso avant le début de la guerre civile, mis en relation avec le contexte de la vie privée du peintre (voir par exemple, Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, p. 251-252), ne pourraient-ils pas être également corrélés à la situation politique espagnole (« qu'ils fassent les rats leur festin où ils veulent mais qu'ils ne mangent pas les pigeons dans le nid qu'ils ne mettent des drapeaux et des petits lampions dans les plaies et qu'après au matin tout ne soit que des pleurs », cité dans Philippe Dagen, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011, p. 251) ?

le point de départ de la stratégie visant à instituer la tragédie de la corrida comme une métaphore de la tragédie de l'histoire contemporaine. Ainsi, si *La Mort du torero* du 19 septembre 1933 peut être considérée comme un préalable essentiel au *Guernica*, c'est moins en tant que recherche tâtonnante ou balbutiante qu'en tant qu'œuvre nodale, matricielle, dont la portée réelle ne se révèle que dans sa mise en rapport avec la *Course de taureaux* du 27 juillet 1934 et la *Corrida* du 9 septembre 1934 — plus encore qu'avec le tableau unique et monumental de 1937³⁰.

Enfin, à titre d'ouverture, soulignons que ces peintures furent en même temps l'occasion d'un dialogue subtil avec l'œuvre de Francisco de Goya (1746-1828). De nombreux commentaires contemporains consacrés au *Guernica* ne manquèrent pas de rapprocher Picasso du peintre aragonais³¹, mentionnant notamment la série des *Désastres de la guerre*. Pourtant, au regard de la forte valeur politique insufflée par Picasso à certaines de ses corridas des années 1930, il n'est pas impossible que le peintre ait plutôt eu à l'esprit la *Tauromachie* de son illustre prédécesseur, première œuvre d'envergure à faire résonner le politique dans la corrida : de la même manière que Goya avait montré dans sa série gravée comment l'histoire de la corrida pouvait refléter métaphoriquement l'histoire politique de son pays³², Picasso se saisit de la corrida pour dire plastiquement la dimension tragique des événements contemporains survenus dans et hors des arènes.

30 Ajoutons que dans l'entourage de Picasso dans les années 1930, certains affirmèrent très tôt leur inquiétude pour la montée des fascismes en Europe, notamment en Allemagne, et que Picasso, vraisemblablement informé comme nous l'avons signalé de la situation sous la Seconde République espagnole, a sans doute pu établir quelques parallèles...

31 *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018, p. 82-83, 196, ou p. 202.

32 A ce sujet, nous renvoyons le lecteur à Ozvan Bottois, *Tauromachie. De l'arène à la toile*, Paris, Hazan, 2017.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGAMÍN, José « Masque transparent », dans Klaus Gallwitz, *Picasso Laureatus. Son œuvre depuis 1945*, Lausanne/Paris, Éditions La Bibliothèque des Arts, 1971.
- BERNADAC, Marie-Laure, LÉAL, Brigitte et OCAÑA, Maria Teresa, *Picasso. Toros y toreros*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993.
- Catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018.
- CHIPP, Herschel B. et TUSELL, Javier, *Picasso, Guernica : histoire, élaboration, signification*, Robert Marrast (trad.), Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1992.
- CLAIR, Jean (dir.), *Picasso : sous le soleil de Mithra*, Martigny, Éditions de la Fondation Pierre Gianadda, 2001.
- DAGEN, Philippe, *Picasso*, Paris, Hazan, 2011.
- DAIX, Pierre, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012.
- LLORENS, Tomás, LÉAL, Brigitte et SAURA, Antonio, *Picasso. Corrida de toros, 1934*, Madrid, Edición del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 1999.
- MAÏLLIS, Annie, « Picasso et le banderillero », dans Annie Maïllis et Francis Wolff (dir.), *D'un taureau l'autre : la tauromachie dans tous ses états*, Vauvert, Éditions Au diable vauvert, 2009.
- OZVAN BOTTOIS, *Tauromachie. De l'arène à la toile*, Paris, Hazan, 2017.
- PENROSE, Roland, *Picasso [1958]*, Paris, Flammarion, 1996.
- TÉNÈZE, Annabelle, « Picasso et la géographie de l'exil espagnol », dans le catalogue de l'exposition *Guernica*, Paris, Musée Picasso, Paris, Gallimard, 2018.
- YUSTA, Mercedes, « La Seconde République », dans Jordi Canal (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009.

LA AMBIVALENCIA EN EL JOVEN PICASSO

María Dolores Cabrero Rodríguez-Jalón
Universidad Complutense de Madrid

« Il n'y a pas un geste, une pensée, une larme
ou un atome de la conscience acquise
qui se perde dans les profondeurs de la terre... »

Le trésor des humbles,
Maurice Maeterlink

El interés inicial, vital y plástico, del joven Picasso por la representación artística del desvalido —los modelos desgredados y barbudos, las prostitutas, los macilentos, los ciegos, los viejos andrajosos, los niños hambrientos o descalzos— decreció con la llegada del éxito. Esta consideración, hasta el momento desatendida, es la línea de investigación que concierne este estudio porque intenta responder, con testimonios documentales coetáneos a Picasso, de qué manera se constata esta ambivalencia en la actitud sensitiva y plástica del artista. Los datos aportados nos ayudan a comprender su posición *hors-cadre*, en cuanto que este cambio se asoció sincrónicamente con la ruptura que para un círculo concreto de amigos supuso el cubismo.



FIG 1. Francisco de Iturrino, *Retrato de José Cabrero y Mons*
Óleo sobre lienzo, 84 x 61 cm. Colección Cabrero y Mons.

El estudio del archivo privado de Picasso —depositado en el Musée National Picasso de París¹— y de la documentación de tres amigos artistas: el escultor Francisco Iturrino (1864-1924) y los pintores Francisco Durrio (1868-1940) y José Cabrero y Mons (1871-1954); con quienes trató en París en los primeros años del siglo xx, reviste un mayor interés en su versión integrada de discurso artístico y expresión vital. El cotejo de estas fuentes primarias y su puesta en relación con otros testimonios documentales de los primeros años del siglo xx, como los relatos de Fernande Olivier, Manolo Hugué o Jaime Sabartés o los estudios y comentarios de Ignacio

1 Agradezco a Emilia Philippot, Juliette Pozzo y Violette Andres (Musée national Picasso-Paris) permitirme consultar las cartas de Iturrino dirigidas a Picasso 515 AP Fonds Picasso Série C Correspondance Générale Inventaire-Index 2005 Classeur 65: Hulin-Iturrino: Iturrino, Francisco, 21 lettres 1907-1924 et s.d.



FIG 2. Francisco Durrío, *Jose Cabrero y Mons*
Bajorrelieve en bronce. Colección Cabrero y Mons.

Nonell, Charles Morice, Élie Faure o Gerardo de Alvear, ha arrojado nuevos datos. Su análisis permite comprender con mayor precisión no solo la relación de Picasso con la tradición plástica precedente y con su propio contexto, también el debate que se generó acerca de la linealidad o escisión que tuvo como consecuencia el cubismo. Gracias a los instrumentos metodológicos citados, como el cotejo de diferentes archivos, esos temas se pueden abordar desde la postura que este círculo concreto construyó acerca de la amistad y el arte del joven Picasso. El artista se define así desde una perspectiva diferente: su cambio hizo mella en la estimación que sentían por él los amigos citados y en una posición dividida entre el arte por arte o la obra como objeto comercial. En este contexto de ejecución plástica en el París de principios del siglo xx, el cubismo y la mercantilización introdujeron un paradigma en el arte que provocó el rechazo y el alejamiento de figuras cercanas a Picasso.

Cuando el joven Picasso llegó a la ciudad de las grandes sorpresas, Durrio, Iturrino y Cabrero —del que se muestran un retrato al óleo pintado por Iturrino y un bajorrelieve realizado por Durrio [Fig. 1 y 2]— le introdujeron en los círculos culturales y, en 1904, le cedieron el taller del Bateau Lavoir, en esa época conocido como la Maison du Trappeur². La amistad que surgió entre los cuatro se reseñó en los estudios que se citan y en la correspondencia cruzada, y se concretó en determinados detalles, como regalos de cuadros. En este sentido, la hipótesis planteada invita a establecer una relación entre el contenido de ciertas cartas con el estudio de un boceto al óleo perteneciente a la colección de Cabrero, que no tiene firma, pero cuya factura, técnica y temática es similar a los cuadros de mendigos del joven Picasso.

Una sincronía vital y plástica centrada la juventud de Picasso nos permite estructurar el contenido de este capítulo en cuatro partes: la idea y la forma en la representación plástica del desvalido; París como espacio heterotópico de esta figura; la fragua del cubismo y las primeras apreciaciones del cambio; y, por último, el mercantilismo frente a la amistad (en donde se incluye el estudio del boceto mencionado). Los resultados ayudan a definir la personalidad del joven Picasso y su evolución entre un pensamiento sensitivo ante el arte y la condición humana hacia un pensamiento más intelectual y consciente de su deseo de salir *hors du cadre*. Las apreciaciones de sus amigos, recogidas en diferentes testimonios documentales, confirman que ellos advirtieron muy pronto que la ambivalencia de este artista intervendría definitivamente en el curso de la historia del arte.

2 Íñigo Sarriugarte Gómez en «Paco Durrio y Paul Gauguin, una amistad que se forja en París», en *Ondare* (23), 2004, pp. 465-473. Durrio influenció mucho a Pablo Picasso y fue un enlace entre las sucesivas vanguardias y algunos artistas españoles que se instalaron en la ciudad (Javier González de Durana; Miriam Alzuri y María Amezcua (eds.), *Francisco Durrio (1868-1940). Sobre las huellas de Gauguin* [catálogo de exposición], Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013).

LA IDEA Y LA FORMA EN LA REPRESENTACIÓN DEL DESVALIDO

En sus inicios artísticos, la pintura del Picasso se construía esencialmente en torno al otro, en su condición de desvalido. Sus estudios académicos, sus dibujos y acuarelas de menesterosos o desamparados, a quienes el joven observa con la mirada de un pintor sensible, se despliegan del mismo modo que su deseo de ayudar a quienes, cercanos a él, sufren males de espíritu o penurias económicas. Su cercanía con el sufrimiento humano marca, por tanto, la pintura de estos primeros años de aprendizaje. Sus cuadros, decía Einstein, aparecen como seres vivos, fragmentos provisionales³ de la verdadera naturaleza humana. La fuente que dota de sentido a la obra de Picasso, al menos en estos primeros años, es la condición humana. Es esa condición la que, siguiendo a Heidegger⁴, daría fundamento al ente porque este artista define al desvalido en su realidad completa como ser. Para realizar este procedimiento de la idea a la forma en la representación del desvalido, Picasso se sirve de tres alegorías: la ceguera, la locura y la pobreza. En la técnica, el trazo que define la mirada —triste o perdida— o las pinceladas suaves son claves para comprender la construcción de su personalidad artística porque reflejan una sensibilidad especial por el sufrimiento del otro. Una de las razones, por ejemplo, por las que la alegoría del ciego en Picasso fue una constante en su pintura es porque su padre, José Ruiz Blasco, siendo profesor de pintura en La Llotja (Barcelona), empezó a padecer de cataratas. Los tonos, el color, el estilo y la técnica de esa época de juventud (1894-1895), en la que solía retratar modelos barbudos y desgñados, coinciden. El artista sentía un especial cariño por esos cuadros que pintó en La Coruña y siempre se hizo acompañar por algunos de ellos, como *La niña de los pies descalzos* (1895).

3 Carl Einstein en «Picasso: Anlässlich der Ausstellung in der Galerie Georges Petit». *Die Weltkunst* 6, (24-25), 1932, p. 2, recogido de Charles W. Haxthausen en «Una mitología de las formas: Carl Einstein sobre Picasso», *Picasso e Historia* (eds. José Lebrero Stals y Pepe Karmels), Málaga: Museo Picasso Málaga; Editorial Machado, 2021, pp. 83-99.

4 Martin Heidegger, *Sobre la cuestión del ser*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

MP2, Museo Picasso de París). Él mismo juzgaba que esos primeros retratos de vagabundos barbudos y de mirada perdida eran mejores que las obras realizadas en Barcelona y tenían más valor para él que las de sus épocas azul y rosa⁵. Los estudios como *Hombre con gorra* (1895. MPI, Museo Picasso de París) estuvieron expuestos en las casas en las que había residido en los diferentes lugares de su vida⁶.

La sensibilidad de Picasso ante el drama humano se hacía patente en estos primeros ejercicios plásticos. Gracias a cierto lirismo y tensión dramática a la hora de representar la figura de los humildes y marginados, logró demostrar su maestría en la asimilación plástica de los grandes maestros del arte primitivo y moderno como Velázquez, Ribera, El Greco o Goya⁷. No obstante, su estilo reflejaba una aprehensión del tiempo, de su tiempo, que lo distanció de los ejemplos citados y lo relacionó con sus coetáneos. En esa modernidad que caracterizó el cambio de siglo, las figuras de los desvalidos de Ignacio Nonell ejercieron una importante influencia en el joven⁸. No se ha podido definir con exactitud el grado de amistad entre ambos. Parece que «se odiaban como verdaderos hermanos»⁹, aunque Picasso siempre lo consideró uno de los mejores artistas del

5 También *Viejo gallego* (1894-1895. Museu Picasso de Barcelona), *Ramón Pérez Costales* (1895. Sucesión Picasso), *Hombre con boina* (1895. Museo Picasso de Barcelona) y *Hombre con gorra*. Lo documenta John Richardson, *Picasso, una biografía* 1881-1906, t. I, Madrid: Alianza editorial, 1995, p. 54. Consúltese también Xosé Antón Castro Fernández, «El picasso coruñés como inicio inexcusable y referencia de su proyecto revolucionario (1891-1895)», *Ars longa: cuadernos de arte*, 2013 (22), pp. 211-228.

6 Ramón María Tenreiro Rodríguez en «Una visita a Picasso» (*Alfar. Revista de Casa América Galicia*, 1923 (26), p. 174, los recuerda en la rue de la Boetie.

7 En relación con Goya y el tema que nos ocupa, véanse Emmanuel Guigon «Picasso y Aragon» (pp. 6-12) y Laurence Madelin «Goya/Picasso/Goya» (pp. 28-45) recogidos en Ana Isabel Herce (ed.), *Picasso, Goya, Gargallo, Buñuel, Aragon*, Zaragoza, Museo de Teruel, 2021.

8 Gloria Escala i Romeu en «La influencia d'Isidre Nonell en el jove Picasso», *Locus Amoenus*, 2015 (13), pp. 169-185.

9 Francesc Fontbona, *Gent Nostra*, Barcelona, Edicions Nou Art Thor, 1987, pp. 36-37. Se trata de un comentario de Joan Sacs.



FIG 3. Tarjeta de visita, 13 rue Ravignan (Maison du Trappeur)
 Archivo Cabrero y Mons

panorama barcelonés¹⁰. Ambos coincidieron en Barcelona en 1900, cuando Nonell presentó en el café de Pere Romeu, la taberna Els Quatre Cats, una veintena de obras centradas en la miseria humana que destacaban por un lenguaje artístico muy personal. Las mendigas, los cretinos, los repatriados y soldados heridos de la Guerra de Cuba y las escenas de calle de la capital catalana y de París guardaban cierta relación técnica y temática con la obra picassiana de la segunda mitad de 1899 y parte de 1900, su época más oscura¹¹. Puede que, en esos momentos, a Nonell y a Picasso les uniese un proceso de interiorización personal, coincidente con la aparición de *La España Negra* de Verhaeren y Regoyos, o el pesimismo que había impregnado la

10 Palau i Fabre, Josep, *Picasso i els seus amics catalans*, Barcelona, Aedos, 1971, p. 81.

11 Sobre las similitudes y diferencias de carácter técnico, véase María Reyes Jiménez de Garnica, Carme Ramells Cabrelles, Nuria Oriols Pladevall y Jordi Ibáñez Insa en «Análisis de la técnica pictórica de Picasso y Nonell en torno a 1900», *Conservación de Arte Contemporáneo*, 21ª Jornada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



FIG 4. José Cabrero y Mons (el primero por la derecha, sentado) con amigos.
Archivo Cabrero y Mons.

Guerra de Cuba¹². Con independencia de este posible sentir común, cuando Picasso llegó a París unos meses más tarde, acompañado por Carles Casagemas, lo recibió Nonell. En esas mismas fechas, Durrio vivía en el 30 de la rue Ravignan¹³, Cabrero en la llamada *Maison du Trappeur*, situada en el 13 de la misma calle — como lo muestra su tarjeta de visita [Fig. 3] — e Iturrino frecuentaba a ambos en sus viajes a la capital francesa. Los tres ya estaban plenamente integrados en el ambiente de renovación artística de París y acompañarán

12 J. Palau i Fabre, *Picasso vivent 1881-1907: Infantesa i primera joventut d'un demiürg*, Barcelona: Polígrafa, 1980, p. 168.

13 Durrio llevaba viviendo en el barrio de Montmartre desde 1889, y, desde 1896, en el 30 de esa misma *rue Ravignan*.

y ayudarán a Picasso durante sus primeros años en la ciudad. Los recuerdos y retratos, la correspondencia, las dedicatorias de ciertos libros y las fotografías, como esta que se muestra del Archivo Cabrero en la que aparecen Cabrero, sentado a la izquierda e Iturrino, de pie y con sombrero, a la derecha [Fig.4], encierran esas historias de taller, de paseos por la ciudad, de camaradería y diversión, pero también de miseria e infortunio.

PARÍS COMO ESPACIO HETEROTÓPICO DEL DESVALIDO

En 1900, el año en que Picasso visita París por primera vez, la subida hacia Montmartre discurría entre eriales y caminos embarrados y sin asfaltar¹⁴. La *rue Ravignan* estaba presidida por aquella especie de barraca de madera muy envejecida, llamada la *Maison du Trappeur*¹⁵. Allí no había ni calefacción, ni electricidad, ni tan siquiera gas, solo una fuente de aseo y un único cuarto de baño, pero era el gran lugar de encuentros en Montmartre. Cabrero, Durrio, Picasso y otros también se reunían en Le Zut, un café situado en el 28 de la misma *rue Ravignan*:

Frédé, patrón del «Zut», prende la mecha del quinqué del cuarto para nosotros [...] Allí estamos como en casa. La pieza esta es exclusivamente para nosotros: Picasso, Manolo, Soto y yo, Durrio a veces, y Cabrero, los más asiduos al principio, y luego Pichot con Germain, Fontbona y uno y otro más, de Montmartre o del distrito sexto¹⁶.

14 Georges Montorgueil, *La vie à Montmartre* (ilustrado por Pierre Vidal), París: G. Boudet, 1899. Véase también: Lucie Abélès y Guy Cogeval, *La vie de bohème*, París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, pp. 9-13.

15 Véase Michel Bépoix (dir.), *Autour du Bateau-Lavoir. Des artistes à Montmartre (1892-1930) liées à la Méditerranée*, Marsella: Fondation Regards de provence, 2014.

16 Jaime Sabartés, *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid: Afrodísio Aguado, 1953, pp. 84-85.

Picasso volvió a París en 1901 para una exposición con Iturrino en la galería del más famoso promotor, Ambroise Vollard. Las reuniones en la Maison du Trappeur continuaban, y desde mediados de ese año de 1901, Durrio y Cabrero compartían un pequeño cuarto en donde había una serie de cuadros amontonados en una esquina, muchos de Gauguin, que se los había dejado en depósito a Durrio al marcharse a la Polinesia¹⁷. También se mantenían los encuentros en Le Zut y su cuartucho era, además, uno de los lugares de reunión discreta de los anarquistas. De hecho, la rue Ravignan estaba bajo vigilancia policial¹⁸ y el mismo Picasso fue señalado como anarquista el 18 de junio de 1901 en la prefectura de París, quince días antes de su primera exposición¹⁹. Los jóvenes artistas, como él, se sentían atraídos por esa doctrina política porque sus proclamas ponían en entredicho los tributos a la estética tradicional. El amor a la libertad, el individualismo radical, el sentimiento de piedad por los humildes²⁰ y la exaltación por la solidaridad social eran temas que les interesaban mucho²¹. París era una villa moderna, pero su desorden

17 Cuando Gauguin se va de París definitivamente, reunió a sus amigos en el taller de la calle Vercingétorix y, además de dejar muchos cuadros en depósito a Durrio, también repartió entre ellos los objetos de su taller (Henry Perruchot, *Gauguin sa vie ardente et misérable*, París: Le Sillage, 1948, p. 253). Llama la atención, no obstante, que Perruchot no nombre a Durrio.

18 Un subgrupo de anarquistas llamado los *Négateurs* y formado por Mécislas Goldberg, se reunía los martes de cada semana en la *rue de Ménilmontant*, en la esquina con la *rue Sorbier*.

19 Annie Cohen-Solal profundiza en este tema en su ensayo *Un étranger nommé Picasso*, París: Fayard, 2021 y en el volumen que dirige titulado *Picasso l'étranger*, París: Fayard, 2021.

20 Henri Evenepoel, amigo de Iturrino y de Cabrero, comenta la profunda impresión que sentía al contemplar la miseria con la que se cruzaba diariamente. Para él, el anarquismo era una utopía, un ideal que quizás no se realizase nunca, pero estaba convencido de que había que erradicar toda injusticia social (Francis E. Hyslop en *Henri Evenepoel à Paris: lettres choisies 1892-1899*, s. l.: La Renaissance du Livre, 1971, p. 82).

21 Sobre este asunto, consúltese: Robert Louis Herbert y Eugenia Warren Herbert, «Artists and anarchism. Unpublished Letters of Pissarro, Signac and others», en *The Burlington Magazine*, vol. 102, (692), noviembre de 1960, p. 479 y Paul

mostraba un sufrimiento que Picasso reconocerá en su pintura: los borrachos y las prostitutas se relegan a barrios específicos; los arrestos, las encarcelaciones, la inmigración y la pobreza se concentran en espacios heterotópicos, contra-espacios, creados al margen de la sociedad²². Picasso es, como sus amigos, un pintor que no permanece ajeno, como refleja *Le Prisonnier* (1901)²³, pero es, además, un extranjero en París. De ahí la importancia de celebrar, en su condición de extranjero, una exposición en la ciudad con Iturrino. Desde el 24 de junio hasta los primeros días de julio, Picasso expuso un lote de dibujos, principalmente sobre temas taurinos y escenas de cabarés de su primera estancia en París, Madrid o Barcelona, algún paisaje, retratos —como el de Iturrino—, y escenas costumbristas²⁴. Iturrino, por su parte, presentó la vida bulliciosa del París nocturno y los interiores de cafés y teatrillos, los luminosos jardines de Andalucía, las salidas de los toros y las figuras femeninas luciendo sus mantillas y mantones de Manila. No obstante, la amistad que se fraguó en esas primeras visitas a París en el marco de esa exposición, de la residencia de artistas y en *Le Zut* entre Durrio, Iturrino y Cabrero, entre otros, coincidió con momentos difíciles, como el suicidio de Casagemas en 1901.

Picasso regresó a París en 1902, pero su decisión de instalarse definitivamente coincidió con la partida de Durrio al número 3 de la Place Constantin Pecqueur, y de Cabrero a la rue Campagne-Première,

Marcelo Velásquez Sabogal, «Arte y anarquismo: aproximaciones al espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX», en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. 17 (31), 2022, pp. 66-79.

22 Michel Foucault en *Le Corps utopique-Les Hétérotopies* (París, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 27). El tema lo desarrollan Annie Cohen-Solal y Dipesh Chakrabarty, «Un artista subalterne dans une métropole moderne», en *Picasso l'étranger, op. cit.*, París: Fayard, 2021, pp. 84-87.

23 Nos referimos a Picasso, *Le Prisonnier*, París (1901) conservado en el Musée National Picasso-París.

24 Pierre Cabanne, *El siglo de Picasso (1881-1912): El nacimiento del Cubismo*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, p. 136, y Alexandre Cirici Pellicer, *Picasso antes de Picasso*, Barcelona: Iberia- Joaquín Gil, Editores, 1946, pp. 93-94, recogen diferentes comentarios sobre esta exposición.

en Montparnasse. Por esas fechas, sus amigos Joaquín Sunyer o Manolo Hugué sufrían una auténtica miseria negra entre vagabundos. Sunyer, asolado por el hambre, recogía las sobras de comida que los marineros arrojaban desde las barcazas del Sena²⁵. Manolo Hugué era otro mísero a quien Picasso retrató en una acuarela en 1904. La jornada de Hugué transcurría haciendo cualquier cosa inconfesable, como el episodio deshonroso que ocurrió en el taller que compartían Cabrero y Durrio y que se relaciona con los cuadros que Gauguin le dejó a su cargo en el taller del 13 de la rue Ravignan²⁶. El escultor vagaba por la ciudad con los pies embarrados y, para combatir el frío, llevaba atados con cordeles al cuerpo unos cartones, que escondía bajo un ruinoso traje y, como él mismo recordaba:

También rodé mucho por las barracas del número 13 de la calle Ravignon (sic.) Picasso tuvo allí su estudio y por los alrededores vivían Durrio, Agüero, Cabrero y otros²⁷.

Picasso ya había conocido muchas estrecheces con Max Jacob y Durrio le alimentaba secretamente con una botella de vino, una lata de sardinas y un pan, que aparecían diariamente en la puerta de su estudio²⁸. Por eso, cuando Cabrero y Durrio le cedieron en 1904 el taller de la Maison du Trappeur, Picasso quiso regalarles un

25 El talento y esfuerzo de Sunyer captaron el interés del marchante Kleimann, por lo que su economía y su reconocimiento como artista mejoró un poco y se trasladó en 1901 a la Maison du Trappeur.

26 Manolo empeñó uno de los cuadros de Gauguin que este le había dejado en depósito a Durrio y que estaban en el taller de la Maison du Trappeur, pero el hornero con quien estaba pasando una temporada en ese mismo taller, envolvió todos los cuadros de Gauguin, se los vendió a Ambroise Vollard y se compró un pasaje hacia América. Por suerte, Durrio consiguió recuperarlos (*Ibidem.*, pp. 148-149).

27 José Plá, *Vida de Manolo*, Mundo latino, 1930, pp. 137-138.

28 Recogen el dato Kosme M.^a de Barañano y Javier González de Durana en «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y su obra», en *KOBIE* (Bilbao. Bizkaiko Four Aidundia-Diputación Foral de Bizkaia), serie Bellas Artes, núm. V (1988), p. 119.

cuadro²⁹. En su taller tenía apilados los míseros y azules personajes de Barcelona³⁰: las prostitutas, los macilentos, los ciegos, los viejos andrajosos, los niños hambrientos³¹... Cuando Cabrero escogió su preferido, Picasso se lo negó, arguyendo que justamente ese ya lo tenía comprometido y, aunque le propuso que eligiera otro, Cabrero, en ese momento —y sin que se haya podido determinar la razón—, no lo consideró³².

Un año más tarde, el 24 de febrero de 1905, las Galeries Serrurier recibieron a Trachsel, Picasso y Gérardin por instancia de Charles Morice quien, además, escribió un prefacio al catálogo y un artículo en *Le Mercure de France*³³. Ese año, tras la muerte de Gauguin en 1903, Morice había reeditado *Noa Noa*³⁴ porque era el testimonio de una vida de sufrimiento por el arte con el que Gauguin afirmaba su renuncia a un mundo en decadencia mientras reclamaba la vuelta

29 Puede que que también a Durrío puesto que, en 1905, Picasso le regala *La bella holandesa y Muchacho portando un jarro* (*idem*).

30 Entre esos vagabundos barbudos y de mirada perdida, se encuentran los siguientes óleos pintados posteriormente en Barcelona en 1903: *El asceta*, *La comida del ciego*, *El viejo judío*, *El viejo guitarrista*, y una acuarela sobre papel pintada en 1904 titulada *El loco* (John Richardson, *Picasso, una biografía* 1881-1906, *op. cit.*, pp. 278-279).

31 André Salmon, *Montparnasse, mémoires* (París: Éditions André Bonne, 1950) resume la pintura de Picasso desde 1902 hasta que, en 1907, empieza con la época negra y el precubismo.

32 Este dato se conoce por fuente directa de José Cabrero. Su hijo, el arquitecto Francisco de Asís Cabrero, estuvo muy interesado por la figura de Picasso: investigó su obra en el tomo IV de sus *Cuatro libros de arquitectura*, t. IV, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992, pp. 17-37.

33 *Mercure de France*, t. 54, núm. 186 (15 de marzo de 1905). Richardson en *Picasso, una biografía*, vol. I: 1881-1906, *op. cit.*, pp. 355-357), comenta que en el catálogo se enumeran treinta pinturas y gouaches, tres grabados y un álbum de dibujos. El año siguiente, en 1905, Morice le ayuda en la organización de la exposición que tuvo lugar en el Boulevard Haussmann y en el diseño del catálogo.

34 La primera edición recibió ciertas críticas. Se consideró que la intervención de Morice había sido excesiva, pero así todo, el libro tuvo cierto éxito. Según relata Sabartés, Picasso ya conocía, a través de Durrío, la primera edición.

a los orígenes, a la inocencia de lo primitivo, al estado más puro del hombre. Morice regaló un ejemplar a Cabrero, con la siguiente dedicatoria: «A Cabrero, bien cordialment, Charles Morice, 12 juin 1904», y otro a Picasso. Este lo embelleció con sus propios dibujos porque sería, para él, un canal en el que volcar toda su fuerza primitiva, el misterio y el drama que tomó de Gauguin³⁵. Los detalles de amistad en torno al círculo de Picasso eran, por aquellos años, habituales.

LA FRAGUA DEL CUBISMO Y LAS PRIMERAS ADVERTENCIAS DEL CAMBIO

El primitivismo de Gauguin y las máscaras de Vlaminck influyeron en el cambio plástico que se produjo en Picasso e Iturrino pronto se dio cuenta. Desde Córdoba escribió a Picasso el 9 de julio de 1907 al 13, rue de Ravignan comentándole lo siguiente:

[...] el saber que estás trabajando desde hace meses en un cuadro grande. Este cuadro ya será diferente de los que yo conozco e indudablemente es una de las cosas que me hace pensar y mi imaginación va lejos y pienso en la obra de arte.³⁶

Se trata, probablemente, de *Les Demoiselles d'Avignon*, pues Picasso pintó ese cuadro en el verano de 1907 en el taller de la rue de Ravignan. Ese año, se había asociado con Kahnweiler y había decidido cambiar su residencia por la rue de la Boétie en donde recibía frecuentes cartas de Iturrino. Dos años más tarde, en 1909, Cabrero decidió alejarse del círculo de París y regresar a Santander, aunque mantenía una correspondencia frecuente con los amigos que

35 Richardson en *Picasso, una biografía*, vol. I: 1881-1906 ((*op. cit.*, pp. 263-264), señala que este libro lo acompañó durante toda su vida, pero que desapareció tras su muerte. Su hijo Claude Picasso recuerda haberlo visto de niño con una encuadernación, encargada por Picasso, con una cubierta de oro y joyas incrustadas.

36 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso de 09.07.1911 [Archivo Picasso, Musée national Picasso-Paris].

continuaban allí. Cuando en 1911, recibió la visita del joven pintor, Gerardo de Alvear, becado para ir a París, le entregó unas cartas de presentación para que se entrevistara con ellos³⁷. Iturrino acompañó a Alvear a un café en donde se reunían. Primero llegaron Durrio y Uranga y, más tarde entró: «un señor como de treinta a cuarenta años, tipo vulgar, indefinido»³⁸. Todos se levantaron a saludarle con muestras de admiración, era Pablo Picasso y Alvear vio en sus ojos: «un brillo intenso y misterioso»³⁹. Casi sin mirarle, Picasso le tendió la mano y se dirigió a los demás. Todos se callaron para escucharle. Contó que, a pesar de no haber ido desde hacía mucho tiempo al Louvre, justo lo había estado visitando con un americano que le había comprado dos cuadros. Este sucinto comentario descubre, en parte, la relación de Picasso con la tradición plástica precedente, el deseo de trasgredir la linealidad del camino del arte y esas innovaciones plásticas que estaba valorando y poniendo en práctica:

Después de ver el cuadro de Tiziano *El caballero del guante*, pensé: ¿y qué pueden hacer estos pintores que siguen a Tiziano, a Goya...? ¿Qué pueden hacer? ¿Repetir lo hecho por ellos? ¿Mejorarlo? Imposible, hay que pintar por otro camino⁴⁰.

Alvear quería ver su obra, pero Durrio le confirmó que no podría facilitarle una visita al taller de Picasso. Las palabras del escultor permiten anticipar los primeros signos de su alejamiento y posterior ruptura:

Temo que me pase como no hace mucho, cuando un amigo bilbaíno de muchísimo dinero me pidió lo mismo. Le pregunté

37 Las citas proceden de las *Memorias* (1887-1964) de Gerardo de Alvear publicadas por Ramón Saiz Viadero en «Memorias de Alvear», en *Pérgola*, núm. 63 (mayo 1997), pp. 12-13 y en *Santander en mi memoria* (introd., ed. y notas de Juan Ramón Saiz Viadero). Santander: Estudio, 2001, pp. 49-53.

38 *Idem*.

39 *Idem*.

40 *Idem*.

a Picasso si podíamos ir a verle al día siguiente; no dijo nada y supuse, por aquello de que «el que calla otorga», que asentía. Fuimos a su estudio y estaban todos los cuadros vueltos contra la pared. Fue algo violento. Además, mi amigo le hubiese comprado alguno. A veces tiene estas originalidades⁴¹.

Sus amigos no entienden, por tanto, los cambios de actitud de Picasso, tampoco Alvear porque, al coincidir de nuevo este remarcaba esa ambivalencia: «[...] era otro: estaba alegre, sonriente, dicharachero (luego me enteré de que, como su pintura, cada día amanecía diferente)⁴²». Estas advertencias acerca del cambio sugieren, además, que con la invención del cubismo y de una nueva técnica de *papier collé*, Picasso rompió el marco de las expectativas que se habían proyectado sobre él⁴³. Su procedimiento y su discurso inicial se vieron desbordados por nuevas concepciones de personajes, espacios y diálogos que se alejaron de esa sensibilidad y detalle por la condición humana visible, no solo en el tratamiento de los temas, sino en los cambios de las pinceladas y el color. La experimentación iniciada junto con Georges Braque fue alabada y criticada por sus primeros comentaristas. Maurice Raynal valoró el arte cubista como un auténtico realismo en tanto que significaba un realismo subjetivo del objeto. Einstein precisó que esta sumación de elementos, también de carácter realista, atendía más exactamente a generar un objeto en la mente a través del acto de ver⁴⁴. Sin embargo, para una parte del público, de la crítica y de los amigos de Picasso, el abandono de esta sensibilidad en la representación del ente, de la verdadera esencia del ser, por una bidimensionalidad del ente en tanto objeto artístico, es decir, el cambio de concepto y de visión del arte, significaron una

41 *Idem*.

42 *Ibid.*, p. 53.

43 Susan Grace Galassi en «Picasso's Drawing Journey: The First Thirty years», *Picasso's Drawings 1890-1921, Reinventing Tradition* (ed. Susan Grace Galassi y Marilyn McCully), London: Yale University Press, 2012, pp. 1-29.

44 Véase el estudio de Charles W. Haxthausen, «Una mitología de las formas: Carl Einstein sobre Picasso», en *Picasso e Historia, op. cit.*, p. 83-89.

fractura a medio camino entre el desconcierto y la decepción. Toda esta ambivalencia se va desvelando paulatinamente en las cartas que Iturrino envía a Cabrero y a Picasso. El cotejo y el análisis de esta correspondencia cruzada descubren datos interesantes e intervienen en la hipótesis planteada. Para Iturrino, los primeros años, Picasso se comportaba como un gran amigo: «pero de los buenos para mí»⁴⁵; «el número uno»⁴⁶. Sus palabras denotan la confianza en su amistad: «[...] he recaído en cama. En el Hotel no quieren darme de comer, corre a verme, te lo agradeceré con toda mi alma. Esta vez tengo necesidad de ti [...] Hotel de Bruxelles»⁴⁷. Sufría una gangrena en el pie que había obligado a los médicos a amputárselo un poco más arriba del tobillo. Los dolores eran insoportables y eso le hacía tomar conciencia de su estado de persona desvalida, lo que relataba a Picasso con un tono entre amargo e irónico:

Al verme con mi bastoncito y andar por la calle dándome pisto, he pensado en seguida (sin hacerme ilusiones) en ir a tu casa a que me veas como a los niños a los que se les disfraza y les llevan a las casas de los amigos a que les vean lo guapos que están [...]⁴⁸.

45 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 16.12.1921 [Archivo Cabrero].

46 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso 07.1922 [Archivo Musée national Picasso-Paris].

47 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso de 18.11.1919 [Archivo Musée national Picasso-Paris]. Véanse otras cartas, como la que recibe Picasso en Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso de 26.11.1907 [Archivo Musée national Picasso-Paris] en la que le pide que pase por el guardamuebles en la que dejó los cuadros y telas para enterarse de lo que debe pagar y salvar así que cumpla el año las telas y cuadros que dejé en el Garde-Meuble. Si se perdiesen esos cuadros, le perjudicaría bastante, por eso le pide encarecidamente se ocupe del asunto.

48 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso s.d. [Archivo Picasso, Musée national Picasso-Paris].

Las cartas que Cabrero recibía manifestaban, en cambio, una mayor desesperación: «no puedo menos de condolerme cuando me veo con las muletas inspirándome lástima; me da horror, yo que siempre he sido un poco coqueto o fanfarrón⁴⁹». Convaleciente en el Hospital de la Charité, Iturrino le instaba a Picasso a que acudiera a verlo: «para estrechar los lazos de amistad que he sentido por ti»⁵⁰ y le pide una caja de ampollas: «Estoy pendiente de lo que me prometiste como a los chiquillos que se les ofrece algo conque ya puedes buscar la cajita con las ampollas»⁵¹. Al cotejar esta información con la correspondencia destinada a Cabrero y Mons y a Élie Faure, se revela que Iturrino le estaba pidiendo unas ampollas de Pantopon Roche, un medicamento que contenía todos los alcaloides del opio y que no era legal⁵².

La relación entre Iturrino y Picasso, a la luz de esta documentación, es importante y aunque el primero le considera un buen amigo y se da cuenta y valora su cambio en pintura, a veces, no comprende su ausencia o silencio, la diferencia económica que cada vez les separa más y, especialmente, la intervención del marchante.

EL MERCANTILISMO FRENTE A LA AMISTAD

Iturrino se definía a sí mismo como un pintor moderno y diferente: «no hay nadie hoy en día que pueda exponer una obra tan original y apartada de lo que se ve⁵³». Sin embargo, no vendía lo suficiente y tenía que pedir con frecuencia ayuda económica a sus

49 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 22.04.1922 [Archivo Cabrero].

50 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso de 09.07.1911 [Archivo Picasso, Musée national Picasso-Paris].

51 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso de 1922 [Archivo Picasso, Musée national Picasso-Paris].

52 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 06.11.1922 [Archivo Cabrero].

53 *Idem*.

amigos, entre ellos a Picasso⁵⁴. Mientras, Faure preparaba sus exposiciones y abrió una suscripción para mandarle un dinero fijo todos los meses⁵⁵ porque consideraba que su pintura estaba: «por encima de tantísima exageración para asustar al público⁵⁶». Esta apreciación invita a reflexionar sobre el cambio en el contexto plástico a partir de la asociación de Picasso con Kahnweiler: la pintura se orientó hacia un mercantilismo sensacionalista que confundirá al público⁵⁷. De ahí que la ruptura del cubismo llevara consigo la que sucedió con Durrio. El escultor, que tanto había acompañado y cuidado a Picasso en sus años míseros en París, se alejó definitivamente de él e incluso se burlaba llamándole «el papá del cubismo»⁵⁸.

Iturrino, por su parte seguía teniendo como referencia a Picasso y le recordaba a Cabrero en sus cartas: «Recibo visitas que te conocen y hablan de ti, el mejor de todos Picasso [...]»⁵⁹. Iturrino insiste en esa idea, aunque constata las diferencias económicas que les separan:

Te diré que con Picasso hablo de ti, te recuerda perfectamente. Además, como hombre de talento está unido a su bondad como son todos de gran inteligencia, mucho de mi resultado tan bueno para mí se lo debo a él que además me ha regalado cinco mil

54 Carta de Francisco Iturrino a Pablo Picasso 19.01.1929 [Archivo Picasso, Musée national Picasso-Paris].

55 Uno de los firmantes fue Cabrero. Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 21.07.1921 [Archivo Cabrero].

56 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 11.01.1922 [Archivo Cabrero].

57 Francisco de Asís Cabrero, *Cuatro libros de arquitectura*, t. IV, *op.cit.*, p. 34.

58 Véase la carta que dirige a Juan Barandica en la que acusa a Picasso de haberle fallado, recogida en Kosme M.^a de Barañano y Javier González de Durana: «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y su obra», *op. cit.*, p. 145.

59 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 06.11.1922 [Archivo Cabrero].

francos de su bolsillo. Juntos empezamos nuestra vida de artista, él es célebre y rico⁶⁰.

Ese nuevo estatus de reconocimiento y de relación obligada con los marchantes interfiere en los gestos de amistad que, entre pintores, se consideran naturales. Cabrero, interesado en adquirir un cuadro o un estudio pintado por Picasso, dejó en manos de Iturrino esta gestión, pero como la reputación de Picasso ya estaba consolidada, surgieron ciertas complicaciones y, de nuevo, se resalta la diferencia económica:

Picasso se fue a Bretaña y no podré cumplir tu encargo, será para este otoño y allá veremos si podré conseguir lo que pretendes porque si no lo hace por amistad, por dinero es difícil porque parece que no es muy interesado pues puede ganar lo que quiere, hay mucha diferencia entre los pintores [...] ⁶¹

Iturrino visita de nuevo a Picasso para cumplir con el encargo de Cabrero, tal y como se resalta en las líneas de esta carta del 23 de noviembre de 1923 [Fig. 5]. Incide en la dificultad que supone la obligada intervención de los marchantes:

Al decirle que venía de tu parte y que tenías mucho interés en poseer algún cuadro o estudio suyo para comprárselo, me ha dicho con muchas excusas que no tiene nada absolutamente, estos pintores de renombre ya no venden y para eso hay que dirigirse al marchante a precios ya convenidos y ya no se ocupan de dar y vender cosas que ya las tienen, y quizás de mayor interés pero las guardan y dicen que no tienen nada ¡si supieras las veces que a mí me ha prometido y siempre dice lo mismo, tengo que buscar algo para ti, al amigo Faure para hacerle un pequeño

60 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 04.04.1922 [Archivo Cabrero].

61 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 18.07.1922 [Archivo Cabrero].

26-NOV-23

Paris 26 Novembre

Querido Pepe: hebras recibido el IV tomo de l'histoire de l'Art et l'Esprit des formes, no ha aparecido aun en venta, he dejado escrito para cuando salga a la venta, pero en buen caso asi lo haran. No te he escrito antes por que desde el 10 de este mes que copie un retrato no he andado bien y al fin tube que quedarme cinco dias de cama por que me tenia algo de congestión pulmonar, da bastante de si para ir a verme lebonite y hoy me habida para mañana cogir el tren para Niza que ya la hubiese hecho si no se puede volver a mi salud y es que no me apuro hasta que yo me tenga mas remedio.

De las cosas que he tratado que salir muy de casa he tratado y por mi parte voy a Picasso pero mi mente tiene que servir para dejarle en mi casa una serie de aguas fuertes mias para vender al guno a mis amigos, como no me lo ha prometido si es que quiere ocuparse de ellos y quien sabe por que yo asi de este modo lo puedo asegurar que no puedo hacer yo mismo.

Además que voy a de tu parte que voy a muchos intereses en poder algun cuadro o estudio muy para comprarme lo que ha dicho con muchos exusa que no tiene nada absoluta mente, a los pintores de re nombre yo no se dan, para eso hay que dirigirse al mar y por lo que se llama ya comel nido y yo no se ocupare de

FIG 5. Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 26.11.1923, París (recto).
 Archivo Cabrero y Mons.

retratito...; en otra ocasión ya estaré yo detrás de él para ver si consigo algo para mí y excuso decirte te lo pasaría⁶².

Según los comentarios de Iturrino, Picasso anteponía el compromiso con los marchantes a los detalles de amistad. Sin embargo, decidido a conseguir un cuadro para Cabrero, quiso repetir una estrategia que ya le había dado buen resultado. Cuando tiempo atrás, Matisse se negó a vender o regalar un cuadro a Faure, Iturrino le

62 Carta de Francisco Iturrino a José Cabrero y Mons de 26.11.1923 [Archivo Cabrero].

pidió uno para él, algo a lo que Matisse no podía negarse y, tras entregárselo, él mismo se lo regaló a Faure. En sus cartas, Iturrino tenía la intención de obrar de manera equivalente y conseguir ese estudio o cuadrito de Picasso para Cabrero:

Voy a emplear el mismo sistema con Picasso, pero hay que esperar, pues las visitas a Picasso no creas que se le ve cuando uno quiere, y eso que yo creo soy su amigo, se crecen con poco y [...] por los aduladores y tantos que les rodean [...]. A ver si en otra ocasión puedo servirte mejor⁶³.

Iturrino falleció tan solo siete meses después y tal vez por esa razón, no se han encontrado más cartas que remitan a este encargo, aunque se sabe que Cabrero fue a Cagnes-sur-Mer para su entierro y su familia le dio algunos recuerdos de Iturrino, entre ellos, su cabalette. En la investigación realizada acerca de la colección de Cabrero y Mons se ha descubierto este estudio de una cabeza de hombre barbudo que parece ciego, tuerto o afectado por cataratas [Fig. 6]. El boceto al óleo (43 x 31 cm) no está firmado. Concuerta en factura, tonos, color, estilo, técnica, en la trama vista y en temática con la época de juventud de Picasso, especialmente con los retratos que realiza en La Coruña, en Málaga y Barcelona en la que solía retratar modelos barbudos y desgreñados. Lo mismo sucede con el bastidor, lienzo y hembrilla, se corresponden con los que Picasso utilizaba en esos años. Actualmente, esa cabeza de hombre barbudo está siendo estudiada para identificar sus características técnicas. La expresividad en la forma de dibujar los ojos es muy característica, casi como si fuera una invención de Picasso⁶⁴. Las luces en la barba, en el rictus de la boca y en la nariz, que marca en la punta con una pincelada de

63 *Idem*. Cabe señalar que, entre esta carta y la siguiente, pasan cuatro meses, y dado el fluido intercambio epistolar de los dos amigos, es probable que alguna carta entre medias se perdiese.

64 Compárese con Picasso, *Cabeza de fauno, copia de un vaciado en yeso*. La Coruña, 1894. Carboncillo y lápiz conté sobre papel, 50,5 x 48,3 cm.



FIG 6. Anónimo, *Estudio de cabeza*.
Óleo, 43 x 31 cm, Colección José Cabrero y Mons.

blanco puro, son también muy similares⁶⁵. La luz ilumina siempre una parte del rostro (la izquierda) frente a una zona muy en sombra (derecha). Por último, se han observado similitudes en la manera de pintar el pelo ensortijado⁶⁶, las ojeras, la particularidad del ojo izquierdo⁶⁷, el cuello y el torso, especialmente en la sombra de la

65 Véanse: Picasso, *Mendigo con gorra*. La Coruña, 1895. Óleo sobre lienzo, 72 x 50 cm. Musée Picasso, París; y Picasso, *Hombre con boina*, La Coruña, s.d. Óleo sobre lienzo, 50,5 x 36 cm, MPB 110.058.

66 Especialmente parecido en Picasso, *Muchacha descalza*. La Coruña, 1895. Óleo sobre lienzo, 75 x 50 cm. Musée Picasso, París.

67 También en *Mendigo con gorra* y *Hombre con boina*, ya mencionados.

camisa abierta marca una línea negra⁶⁸. Si los resultados confirman que este boceto coincide con la factura de Picasso se podrá avanzar para determinar si ese estudio es aquel que, como se señalan en las cartas, Cabrero quiso conseguir por intermediación de Iturrino y en el que un mendigo desgreñado y desvalido es, una vez más, protagonista de la pintura de Picasso.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta investigación se acercan a la figura de Picasso desde el planteamiento al que invita este volumen. En el sentir de la modernidad, el hombre, en un estado de tensión moral y espiritual permanente, no encontraba una salida satisfactoria.⁶⁹ Desde muy joven, Picasso observa la metrópoli y la sociedad que la habita con una mirada de pintor sensible ante el dolor humano⁷⁰. Su pintura se construía esencialmente en torno al otro y con un lenguaje alegórico asociado con el amor, la transfiguración y la muerte porque los desvalidos representaban, para él, la forma de la condición humana del ente y la tragedia de la vida. Pero, cuando Picasso se propuso alterar el arte y pintar por otro camino, como él mismo señaló, introdujo nuevas concepciones de personajes, espacios y diálogos plásticos que, al menos Durrio, Iturrino y Cabrero no compartieron. La actitud de aquel amigo a quien ayudaron al llegar a París había cambiado con la llegada del cubismo y del éxito. Al llegar, Durrio le dejaba latas de sardinas en secreto y le había introducido en los laberintos artísticos de la ciudad, Cabrero le había

68 Similar en Picasso, *Retrato de Salmerón*. Málaga, 1895. Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Colección Sala. Montserrat.

69 Pierre-Jean-Corneille Debreyre, *Del suicidio considerado bajo los puntos de vista filosófico, religioso, moral y médico, seguido de algunas reflexiones sobre el duelo* (Barcelona: Imprenta de Pons y Cia., 1857).

70 Annie Cohen-Solal y Dipesh Chakrabarty, «Un artista subalterne dans une métropole moderne», en *Picasso l'étranger*, *op. cit.*

comprendido en materia plástica⁷¹ y comparte su primera exposición con Iturrino, pero en esa senda de transgresión y cambio que Picasso había iniciado, estos amigos percibieron que la dimensión experimental que había adoptado su pintura se dirigió al abandono del otro, de las líneas de afecto existentes, para la supervivencia del yo. El mercantilismo, la asunción de la obra de arte como un acuerdo comercial, la intervención del marchante y la solución plástica que propuso el cubismo condujo, para ciertos amigos del círculo de Picasso, a una retórica del éxito que estaba lejos del concepto de lo que el arte significaba para ellos. La razón es que ese nuevo estilo se afirmaba como una sumación de elementos, en el que la celebridad y el valor económico que comenzaron a adquirir los cuadros cubistas, alimentaron la tensión que se había generado por esa ambivalencia ya advertida de Picasso. Las ideas esbozadas en este estudio revelan, por tanto, la forma en la que su pensamiento estético, al explorar los márgenes del arte y de la sociedad, no solo le condujo a una posición *hors-cadre*, sino que, al hacerlo, también dejó a sus amigos fuera del marco —artístico y vital— que se construyó en el arte a partir de las innovaciones plásticas de Picasso. La conciencia de este cambio arroja una luz diferente y necesaria y, al mismo tiempo, abre otra ruta de investigación: aquella que forzó a este artista a alejarse de la linealidad del arte, de sus aduladores y de las peticiones económicas de sus contemporáneos para dedicarse a explorar. Él mismo así lo anunció: «Si yo fuera afuera, las fieras vendrían a comer en mis manos y mi cuarto parecería sino fuera de mí, otros sueldos irían alrededor del mundo hecho trizas [...]»⁷². Aunque Picasso quiso permanecer *hors-cadre* tanto en su discurso de vida como en su pensamiento plástico, también comprendió que: «alrededor del marco [...] han llegado noticias [de] que esta vez la primavera no la veremos más que

71 Leopoldo Rodríguez-Alcalde, *Solana*, Madrid: Giner, 1974, p. 45, comenta que Cabrero comprendió bien pronto a Picasso y a Nonell.

72 Pablo Picasso escribe este texto fechado el 18 de abril de 1935, conservado en el Musée National Picasso de París y recogido en Marie Laure Bernadac y Christine Piot (eds.): *Pablo Picasso, écrits (1939-1959)*, París: Gallimard, 2021, p. 577.

de noche [...]»⁷³. Estas palabras, no exentas de complejidad, invitan a poner en relación vías de estudio que expliquen y complementen la ambivalencia de Picasso en su contexto con nuevas aportaciones y abre perspectivas para la interpretación de sus obras de juventud.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÉLÈS, Luce y COGEVAL, Guy: *La vie de bohème* [catálogo de exposición]. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

ALVEAR, Gerardo de: *Santander en mi memoria* (introd., ed. y notas de Juan Ramón SAIZ VIADERO). Santander: Estudio, 2001.

BARAÑANO, Kosme y GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: «El escultor Francisco Durrio (1868-1940). Epistolario, catálogo y notas sobre su vida y su obra». In KOBIE (Bilbao. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia), serie Bellas Artes, núm. V (1988), pp. 113-188.

BEPOIX, Michel (dir.): *Autour du Bateau-Lavoir. Des artistes à Montmartre (1892-1930) liées à la Méditerranée*. Marsella: Fondation Regards de Provence, 2014.

BERNADAC, Marie Laure y PIOT, Christine: *Pablo Picasso, écrits (1939-1959)*. París: Gallimard, 2021.

CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso (1881-1912): El nacimiento del Cubismo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís: *Cuatro Libros de Arquitectura*, t. IV. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992.

73 *Idem.*

- CASTRO FERNÁNDEZ, Xosé Antón: «El picasso coruñés como inicio inexcusable y referencia de su proyecto revolucionario (1891-1895)», *Ars longa: cuadernos de arte*, 2013 (22), pp. 211-228.
- CIRICI I PELLICER, Alexandre: *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946.
- COHEN-SOLAL, Annie (dir.): *Un étranger nommé Picasso*. París: Fayard, 2021.
- COHEN-SOLAL, Annie y CHAKRABARTY, Dipesh: *Picasso, l'étranger*. París: Fayard, 2021, pp. 84-87.
- DEBREYNE, Pierre-Jean-Corneille: *Del suicidio considerado bajo los puntos de vista filosófico, religioso, moral y médico, seguido de algunas reflexiones sobre el duelo*. Barcelona: Pons y Cía., 1857.
- EINSTEIN, Carl: «Picasso: Anlässlich der Ausstellung in der Galerie Georges Petit», *Die Weltkunst* 6, (24-25), 1932, pp. 1-2.
- ESCALA I ROMEU, Gloria: «La influencia d'Isidre Nonell en el jove Picasso». In *Locus Amoenus*, 2015 (13), pp. 169-185.
- EVENEPOEL, Henri: *Henri Evenepoel à Paris: lettres choisies 1892-1899* (ed. Francis E. HYSLOP). s. l.: La Renaissance du Livre, 1971.
- FONTBONA, Francesc: *Gent Nostra*. Barcelona: Edicions Nou Art Thor, 1987.
- FOUCAULT, Michel: *Le Corps utopique-Les Hétérotopies*. París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- GAUGUIN, Paul y MORICE, Charles: *Noa noa*, 2ª ed. París: La Plume, 1904.
- GUIGON, Emmanuel: «Picasso y Aragon». In Ana Isabel HERCE (ed.), *Picasso, Goya, Gargallo, Buñuel, Aragon*. Zaragoza: Museo de Teruel, 2021, pp. 6-12.

GRACE GALASSI, Susan y MCCULLY, Marilyn: *Picasso's Drawings 1890-1921, Reinventing Tradition*. London: Yale University Press, 2012.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; ALZURI, Miriam y AMEZÁGA, María: *Francisco Durrio (1868- 1940). Sobre las huellas de Gauguin*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

HAXTHAUSEN, Charles W.: «Una mitología de las formas: Carl Einstein sobre Picasso». In *Picasso e Historia* (eds. José Lebrero Stals y Pepe Karmels). Málaga: Museo Picasso Málaga, Editorial Machado, 2021, pp. 83-99.

HEIDEGGER, Martin: *Sobre la cuestión del ser*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

HERBERT, Robert Louis y WARREN HERBERT, Eugenia: «Artists and anarchism. Unpublished Letters of Pissarro, Signac and others», *The Burlington Magazine*, vol. 102, núm. 692 (noviembre de 1960), pp. 473—482.

JIMÉNEZ DE GARNICA, María Reyes; RAMELLS CABRELLES Carme; ORIOLS PLADEVALL, Nuria e IBÁÑEZ INSA, Jordi: «Análisis de la técnica pictórica de Picasso y Nonell en torno a 1900», *Conservación de Arte Contemporáneo*, 21ª Jornada.

LEBRERO STALS, José y KARMEL, Pepe: *Picasso e historia*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2021.

MADÉLIN, Laurence: «Goya/Picasso/Goya». In Ana Isabel HERCE (ed.), *Picasso, Goya, Gargallo, Buñuel, Aragon*. Zaragoza: Museo de Teruel, 2021, pp. 28-45.

MONTORGUEIL, Georges: *La vie à Montmartre* (ilustrado por Pierre Vidal). París: G. Boudet, 1899.

OLIVIER, Fernande: *Picasso et ses amis* [1933]. Múnich: Paul List Verlag, 1959.

- PALAU I FABRE, J.: *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, 1971.
- : *Picasso vivent 1881-1907: Infantesa i primera joventut d'un demiürg*. Barcelona: Polígrafa, 1980.
- PERRUCHOT, Henri: *Gauguin sa vie ardente et miserable*. París: Le Sillage, 1948.
- PLÁ, José: *Vida de Manolo*. Mundo latino, 1930.
- REGOYOS, Darío de; VERHAEREN, Émile: *España Negra*. Barcelona: Imp. de Pedro Ortega, 1909. [1.ª ed.]
- RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía 1881-1906*, (col. Marilyn McCully y trad. Adolfo Gómez Cedillo), t. 1. Madrid: Alianza, 1985.
- RODRÍGUEZ-ALCALDE, Leopoldo: *Solana*. Madrid: Giner, 1974.
- SABARTÉS, Jaime: *Picasso: Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: «Paco Durrio y Paul Gauguin, una amistad que se forja en París», *Ondare*, núm. 23 (2004), pp. 465-473.
- SALMON, André: *Montparnasse, mémoires*. París: Éditions André Bonne, 1950.
- TENREIRO, Ramón María: «Una visita a Picasso», *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, 1923 (26), p. 174.
- VELÁSQUEZ SABOGAL, Paul Marcelo: «Arte y anarquismo: aproximaciones al espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX», en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. 17 (31), 2022, pp. 66-79.

PICASSO,
SYMBOLE DE LA RÉCONCILIATION NATIONALE DANS LE NO-DO
DURANT LA TRANSITION VERS LA DÉMOCRATIE

Lidia Merás
Universidad Autónoma de Madrid
Traduction de Stephanie Mesa Peralta

LA RÉCUPÉRATION D'UN PICASSO DISSIDENT

Pablo Ruiz Picasso a été une figure clé de l'avant-garde historique et, sans aucun doute, l'artiste espagnol le plus important du xx^e siècle. Cependant, l'accueil qui lui a été réservé dans l'Espagne de Francisco Franco n'a pas toujours été à la hauteur de son prestige. Effacé du patrimoine audiovisuel des Espagnols jusqu'à la seconde moitié des années 1950, Picasso revient sur le devant de la scène en 1956, année où les autorités franquistes tentent sans succès d'organiser la première rétrospective Picasso en Espagne. Le peintre avait une valeur incontestable pour le régime, mais son militantisme était un casse-tête pour les autorités. Depuis 1944, il était recherché par les forces de sécurité et il était impossible d'ignorer son adhésion au communisme, rendue publique dans *New Masses* et *L'Humanité*¹. Et si son credo politique pouvait être toléré dans les sphères minoritaires de l'art contemporain comme une « excentricité » propre à un artiste, il agaçait les secteurs les plus rétrogrades. Après des années de campagne anticommuniste soutenue par les actualités et les reportages produits par le NO-DO², il était difficile de justifier auprès

1 Pablo PICASSO. « Why I Became a Communist ». In *New Masses*, 24 octobre 1944, p. 11. Repris par Gertje R. UTLEY, *Pablo Picasso: The Communist Years*. New Haven, CT : Yale University Press, 2000, p. 43.

2 Le NO-DO, acronyme de « Noticieros y Documentales, est le programme de production d'actualités et de documentaires créé en décembre 1942 par le

du grand public le retour d'un dissident d'une telle envergure³. Il s'est donc écoulé treize ans entre la première diffusion du NO-DO et la première mention de Picasso dans les actualités du NO-DO, ce qui est d'autant plus surprenant que cette période coïncide avec l'apogée de sa notoriété⁴. Aliaga et Durante (2020) confirment la motivation politique de la censure de Pablo Picasso dans le NO-DO en soulignant que Salvador Dalí —proche du régime franquiste— et Joan Miró —opposé à ce dernier, mais moins combatif que le peintre de Malaga— ont eu leur place dans le NO-DO avant Picasso⁵. Des années plus tard, le journal télévisé jouera un rôle crucial en mettant sa figure à la portée de tous les Espagnols —comme le propose le slogan du NO-DO— même ceux qui n'ont jamais mis les pieds dans un musée. Ainsi, le NO-DO a entrepris de récupérer Picasso afin de

régime franquiste et de projection obligatoire dans toutes les salles de cinéma d'Espagne. Véritable organe de propagande, le NO-DO offrait aux habitants de tout le territoire espagnol sa vision de nouvelles internationales et nationales, de façon exclusive. Il est pertinent aussi de signaler que le NO-DO s'exportait également à l'étranger, en particulier vers les pays latino-américains.

Le NO-DO cesse d'être de diffusion obligatoire dans les salles de cinéma en 1975, peu avant la mort du dictateur. Les actualités filmées continueront d'être projetées au gré des décisions des directeurs de salle. De plus les documentaires et reportages du NO-DO étaient présents dans les programmes de la télévision publique, la seule qui existait en Espagne, et ce avant et après 1975.

Le format et le style NO-DO marqueront les esprits de générations d'Espagnols [NDLR]. L'ensemble des Notes de la Rédaction a été rédigé par Sonia Kerfa.

- 3 Sur la phase anticomuniste du NO-DO voir : Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA et Rafael R. TRANCHE, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid : Cátedra, 2006, p. 377. Et Araceli RODRÍGUEZ MATEOS, *Un franquismo de cine: La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO*. Madrid : Rialp, 2008, p. 233-236.
- 4 Je parle de l'absence de Picasso dans le journal télévisé et de sa récupération ultérieure pendant la dictature dans Lidia MERÁS. « Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO ». In *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* 3, n° 123, 2021, p. 259-279.
- 5 José Javier ALIAGA CÁRCELES et Isabel DURANTE ASENSIO, *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO*. Murcia : CENDEAC, 2020, p. 48.

capitaliser sur sa popularité en diffusant un programme essentiellement nationaliste, mais en désactivant tout discours idéologique, en masquant ses convictions politiques et en soulignant son statut de fils du peuple espagnol⁶.

Cette étude s'inscrit dans le corpus publié au cours des deux dernières décennies sur la politique culturelle de la Transition espagnole⁷. Elle s'insère également dans un courant historiographique récent qui examine la réception de la figure de Picasso depuis le franquisme jusqu'à nos jours (van Hensbergen [2005] ; Pérez Espí [2014] ; Tusell [2017])⁸. Jusqu'à présent, la plupart des publications sur la réception de l'artiste en Espagne se sont limitées à l'étude de *Guernica*. Peu d'ouvrages ont abordé la représentation de Picasso dans le cinéma ou la télévision espagnole, et ce n'est que récemment qu'Aliaga et Durante (2020) ainsi que Merás (2021) ont spécifiquement traité de la représentation de Picasso dans le NO-DO⁹. L'objectif de cette étude est d'approfondir les conclusions de ces deux études sur l'utilisation de Picasso en tant que vecteur du nationalisme

-
- 6 Sánchez-Biosca a étudié la fonction de NO-DO en tant que propagateur de l'agenda nationaliste dans Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. « La hispanidad en la pantalla del NO-DO ». In *Cine documental en América Latina*, édité par Paulo Antonio Paranaguá. Madrid : Cátedra y Festival de Málaga, 2003, p.109-122.
- 7 Sans vouloir être exhaustif, on peut citer à titre d'exemple les travaux de Teresa M. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid : Siglo XXI, 1998. Juan Arturo RUBIO ARÓSTEGUI. « Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura : 1977-2007 » In *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, v. 7 n° 1, p. 55-70. José Carlos MAINER. « La cultura de la transición o la transición como cultura ». In *La Transición, treinta años después*, coordonné par Carme Molinero Ruiz. Barcelona : Ediciones Península, 2006, p.153-172. Ou, Giulia QUAGGIO, *La cultura en transición*. Madrid : Alianza Editorial, 2014.
- 8 Guijs VAN HENSBERGEN, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres : Bloomsbury, 2005. María Jesús PÉREZ ESPÍ. « El Guernica de Picasso y su simbolismo durante la Transición ». In *Estudios Republicanos* n° 84, 2014, p. 137-148. Ou plus récemment, Genoveva TUSELL, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Madrid : Cátedra, 2017.
- 9 José Javier ALLAGA CÁRCELES et Isabel DURANTE ASENSIO, *op. cit.*, p. 48.

espagnol et de mettre en évidence son évolution au cours d'une période historique où la télévision a joué un rôle majeur dans la création des discours du changement. Étant donné que l'une des principales fonctions de la télévision à cette époque était de familiariser les citoyens avec les valeurs démocratiques, il est pertinent d'analyser la représentation d'un ancien ennemi idéologique dans ce qui était le principal média de la dictature. Après avoir été courtisé pendant des décennies par le franquisme, la réhabilitation de la figure de Picasso a ouvert la voie à la nouvelle ère démocratique qui se profilait.

Pour cela, nous proposons d'analyser les documentaires sur Picasso réalisés par le NO-DO et diffusés à la télévision pendant la période de la « seconde Transition » (1977-1981) telle que définie par Manuel Palacio (2012)¹⁰. Plus précisément, notre étude se concentre sur deux « Documentaires en couleur » (selon la taxonomie du NO-DO) : *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978) et *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981). Parmi les six documentaires et reportages produits par le NO-DO à cette époque, la présence de Picasso dans *Noticias sobre Barcelona* (Barcelona Provincial Council 1968) (1977), *Artes plásticas en Lanzarote* (1977), *Picasso. Ochocientas obras del genial pintor malagueño en el Grand Palais* (1980), ainsi que la brève référence à l'une de ses œuvres dans *100 años de cultura catalana* (1980), témoigne d'une certaine continuité dans le processus de récupération de la figure de Picasso dans ces années-là. Nous nous concentrons sur les films de Mercero et Revenga en raison de leur traitement monographique de la figure de Picasso et de leur durée beaucoup plus longue par rapport aux autres films —des courts métrages— mentionnés précédemment. Cela dénote une intention d'approfondir la figure du maître dans un discours plus large que celui suggéré par ces courts métrages —qui sont généralement des

10 Compte tenu des différends entre historiens sur la délimitation chronologique de la Transition espagnole en fonction des jalons historiques que l'on souhaite mettre en avant, cet article suit les dates de la « seconde Transition », que Manuel Palacio a délimitées sur la base des changements qui ont le plus affecté la RTVE. Manuel PALACIO, *La televisión durante la Transición española*, Madrid : Cátedra, 2012, p. 12.

reportages de deux à dix minutes— sur des expositions spécifiques de l'œuvre de Picasso.

Avec l'avènement de la démocratie, on aurait pu s'attendre à des changements dans la représentation du peintre dans les documentaires du NO-DO. Ce fut le cas, bien que l'image de Picasso n'ait pas subi d'évolution radicale. Nous constatons que les discours consensuels dans ces documentaires n'ont pas fondamentalement modifié le caractère nationaliste des documentaires du NO-DO quant à la représentation de l'artiste. Cependant, ils ont accordé à la figure de Picasso un nouveau rôle en accord avec l'époque : celui de promoteur de la réconciliation nationale.

LE DÉCLIN DU NO-DO

Bien que considéré comme le média le plus puissant de la dictature de Francisco Franco, le NO-DO a survécu —sous un autre nom— jusqu'à l'époque démocratique. Dès sa première édition, le 4 janvier 1943, il a présenté aux Espagnols des événements historiques, des exploits sportifs, des célébrations religieuses et toutes sortes de curiosités. Au départ, il était diffusé uniquement dans les salles de cinéma. À partir des années 1960, avec la création de *téléclubs* dans les zones rurales et la démocratisation des téléviseurs, les émissions télévisées sont également apparues. En plus des sujets mentionnés précédemment, l'art a également été mis à l'honneur, mais souvent dans un ensemble très large comprenant les arts appliqués, l'artisanat et même les travaux manuels. Le format a favorisé une approche qui considère les artistes renommés au même titre que les vertueuses ménagères confectionnant des bouquets de fleurs avec du pain de mie. Néanmoins, il est important de noter que les arts plastiques ont bénéficié d'une attention particulière de la part du régime. Le gouvernement a accordé un soutien spécifique à l'art contemporain dans le but de redorer son image dans le contexte de la Guerre froide¹¹.

11 Sur la politique artistique sous la dictature, voir : Antonio BONET CORREA, *Arte del franquismo*. Madrid : Cátedra, 1981. Miguel CABAÑAS BRAVO, *La*

Après l'entrée de l'Espagne à l'ONU en décembre 1955, des liens ont été établis avec les puissances alliées afin de présenter le gouvernement comme un rempart contre le communisme en Europe. Dans ce contexte, les expositions de peinture ont servi à masquer la dictature franquiste et à donner l'illusion d'une certaine ouverture.

Trois mois avant la mort de Franco en 1975, un arrêté du ministère de l'information et du tourisme avait aboli l'obligation de diffuser le journal télévisé dans les salles de cinéma à travers toute l'Espagne. Bien que le NO-DO soit demeuré sur les écrans espagnols jusqu'en 1981, son déclin est devenu évident dans les années 70, dû à l'essor de la télévision et à la révocation en 1978 de son principal privilège : l'exclusivité de ses images documentaires¹². Ces bouleversements ont coïncidé avec les profonds changements de la Transition. En 1977, lors des premières élections générales, le journal télévisé s'est transformé en *Revista Cinematográfica Española*, une publication hebdomadaire en couleur, mais portant sans équivoque la mention « Le NODO présente ». La montée en puissance de la télévision a conduit à cette transformation de format, les journaux télévisés se révélant plus efficaces pour couvrir les événements récents en proposant plusieurs émissions quotidiennes. De plus, Adolfo Suárez —ancien directeur général de la RTVE¹³— avait nommé Rafael Ansón directeur général de la RTVE, en lui confiant

política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. Jorge Luis MARZO, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?*. Murcia : Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC. Alicia FUENTES VEGA. « Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia ». In *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario*, 2011, p. 183-196. Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid : Cátedra, 2013. Jorge Luis MARZO et Patricia MAYAYO, *Arte en España, 1939-2015: Ideas, prácticas, políticas*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2015.

12 Les décrets correspondants peuvent être consultés dans SÁNCHEZ-BIOSCA et TRANCHE, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid : Cátedra, 2006, p. 602-605.

13 Radio Televisión Española [NDLR].

la tâche importante de « vendre au pays le nouveau régime de monarchie démocratique et de préparer le pays à l'acceptation massive de la nouvelle Espagne constitutionnelle »¹⁴. Cette mission serait poursuivie —avec des hauts et des bas— par ses successeurs. C'est alors que « les discours sur le consensus ont commencé, un terme qui deviendra finalement le véritable socle explicatif des récits de la transition »¹⁵.

Comme dans d'autres pays européens voisins, la télévision d'État en Espagne avait été conçue comme un service public, comme le rappelle la célèbre consigne « informer, éduquer et divertir ». Les programmes culturels de TVE ont joué un rôle essentiel, notamment pendant la période de Transition, où de nouvelles sensibilités culturelles ont été encouragées. C'est à cette époque que le NO-DO a produit les deux documentaires sur Picasso que nous analysons ci-après.

PICASSO INSÓLITO (ANTONIO MERCERO, 1978)

Réalisé par Antonio Mercero —récipiendaire de l'Emmy Award pour *La cabina* (1972)— *Picasso insólito* (1981) est une approche originale de la vie et de l'œuvre de l'artiste à travers les vers et les illustrations de son petit-cousin, le peintre Manuel Blasco Alarcón (1889-1992). Ce court métrage constitue la dernière réalisation documentaire de Mercero pour le NO-DO, une tâche qu'il a menée en parallèle de son travail pour RTVE¹⁶. Bien que le film arrive à peine à la durée d'un moyen métrage (26 minutes), il offre non seulement un regard intime sur le peintre et dévoile un Picasso méconnu du grand

14 FRANCISCO RODRÍGUEZ PASTORIZA. « La literatura en los programas culturales de la Transición: Una cierta edad de plata ». In *Televisión y Literatura en la España de la Transición* (1973-1982), édité par Antonio Anson et alt. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2010, p. 25-51.

15 Manuel PALACIO, *La televisión*, p. 12.

16 Álvaro MATUD JURISTO, *El cine documental de NO-DO 1943-1981* (Thèse de doctorat). Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 478.

public, mais il interroge également la créativité innée de l'être humain tout en célébrant la vieillesse. L'un des aspects les plus frappants de ce documentaire réside dans son hommage tant à Picasso qu'à son intermédiaire particulier. « En quelque sorte —résume Mercero— c'est une humanisation de Picasso et une version très subjective de Manolo Blasco »¹⁷. En réalité, le film est le résultat d'une conversation entre le réalisateur et le dessinateur Antonio Mingote, avec qui Mercero avait déjà collaboré dans *Lección de arte* (1962)¹⁸. Le film a été tourné en couleur en 35 mm ; nous ne connaissons ni la date ni la chaîne de diffusion, mais selon une interview de Mercero lui-même : « Le programme a été bloqué à la télévision et il a fallu attendre plusieurs années avant qu'il ne soit diffusé. Finalement, il a été programmé à une heure incongrue »¹⁹.

Dans la première séquence, d'une durée de huit minutes, filmée sur la Plaza de la Merced à Malaga, Manuel Blasco captive un large groupe de passants en racontant les exploits de son parent. Qualifié de « chanteur de romances²⁰ anachronique » et de « vieux chantre à

17 Mercero dans Jesús ANGULO, Carlos F. HEREDERO et José Luis REBORDINOS. « Entrevista ». In *El cine y la televisión de Antonio Mercero. El humor y la emoción*, coordonné par Carlos J. Plaza et José Luis Rebordinos. San Sebastián : Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, p. 122.

18 Ce n'est pas la première fois que Manuel Blasco apparaît dans le NO-DO. En juillet 1964, le journal télévisé avait diffusé un reportage intitulé *Un primo de Picasso pintor en Málaga*, dans lequel on vantait —difficile de dire si c'était avec une certaine moquerie— le fait qu'à l'âge de 62 ans, il avait « ressenti l'appel de l'art et en vingt-quatre mois, peint plus de deux cents tableaux ». Le thème de la vieillesse occupe une place centrale dans ce court métrage et revient à plusieurs reprises. Le futur réalisateur de *Verano azul* (1981-1982) établit un lien entre la vie et l'œuvre de ce « jeune vieux » —comme l'appelle la voix off— et celles de son célèbre cousin. Le documentaire devient ainsi un hommage à l'élan créatif au crépuscule de la vie, ce qui unit les deux cousins artistes.

19 Mercero dans Jesús ANGULO, Carlos F. HEREDERO et José Luis REBORDINOS, *op. cit.*, p. 123.

20 Appelé « romancero » en espagnol, les romances sont des poèmes, titrés de la tradition orale des chansons de geste et qui traitent de sujets historiques, épiques, amoureux. Leur succès a été considérable dans toute la péninsule ibérique. [NDLR].

l'huile » par la voice over, il recourt à des vignettes peintes par lui-même qui l'aident à retracer les différentes étapes de la vie de l'artiste de Malaga. Cette mise en scène singulière, où Blasco endosse pour la caméra le rôle désuet du rhapsode, contraste avec l'association avant-gardiste de l'œuvre de Picasso, une figure réhabilitée à un moment où le pays connaît de profonds changements. Cette approche suggère une tentative de neutraliser la modernité de Picasso en la rendant plus accessible au grand public, en s'appuyant sur la tradition des vieux chanteurs de romances qui, depuis des générations, ont transmis ce patrimoine culturel au peuple²¹. La séquence est filmée avec un son synchronisé en direct, une technique que le NO-DO a commencé à utiliser à partir de 1969²². En pointant un bâton vers les différentes vignettes du panneau intitulé « Vie et mort pas à pas de Pablo Ruiz Picasso », le troubadour annonce les objectifs de son spectacle : « Et ainsi nous verrons sa vie / de son enfance à sa mort / Sans rien n'omettre ni ajouter / de sa gloire et de son destin. / Nous dirons toute la vérité », nous assure-t-il. Cependant, il est évident que Blasco se permet de nombreuses libertés pour recréer des anecdotes familiales difficiles à vérifier, mais très opportunes pour la construction du mythe picassien, comme le fait que son oncle Salvador l'habillait en picador lorsqu'il était enfant, ou d'autres qui sont directement invraisemblables mais riches en couleur. Parmi celles-ci, le récit des premières années de Picasso, pour lequel Blasco n'épargne aucun détail scatologique :

Cuando se hartó de la teta
dicen que gritaba "pis"
y la gente lo interpretaba

21 Je remercie l'un des évaluateurs anonymes de l'article pour sa suggestion. La sonnerie des cloches du clocher du plan initial irait également dans ce sens.

22 Álvaro MATUD JURISTO, *op. cit.*, p. 434.

porque pedía un lápiz²³
pero fue una cagarreta²⁴.

Avec un don évident pour la communication, les vers et les dessins humoristiques de Blasco rapprochent la figure de Picasso du peuple espagnol. Les illustrations reproduisent certaines des œuvres les plus célèbres du peintre dans ses différents styles (période bleue, rose, cubiste...), tout en diffusant la vie et l'œuvre de Picasso. Pourtant, c'est à travers des photographies de famille que sera dévoilé un Picasso rarement vu, le Picasso le plus méconnu et le plus intime. Le public découvre ainsi les parents de Blasco, les parrains de Picasso lors de son baptême, et d'autres membres de la famille qu'ils ont en commun. Notre interlocuteur présente également des photos du premier amour de l'artiste : la sœur de Blasco, ainsi que quelques portraits d'elle peints par Picasso, ce qui lui permet de contredire les experts qui, selon lui, ont confondu la sœur de Picasso avec la sienne. En plus des photos de famille, Blasco évoque sa visite à Notre-Dame-de-vie en 1968. Selon son récit —qui rejoint d'ailleurs celui d'autres visiteurs espagnols de l'époque en ce que concerne l'avidité avec laquelle le peintre recevait des nouvelles de sa patrie— Picasso fut ému lorsque son cousin lui montra une photographie de la Plaza de la Merced, où se trouvait la maison dans laquelle il était né. Tous deux partagèrent des souvenirs de leur Malaga natale sans que jamais ne soit expliqué le fait que Picasso ait refusé de retourner en Espagne et de visiter lui-même la maison familiale.

23 On pourrait traduire la strophe de la façon suivante mais on manquerait le jeu de mot entre les syllabes de « lápiz », crayon en espagnol et « pis », pipi. La traduction plus littérale et dépouillée de son jeu de mot reste dans l'esprit scatologique du texte original [NDLR]. Les traductions des poèmes sont de Stephanie Mesa Peralta, après relecture de Sonia Kerfa :

Quand il en avait assez du sein maternel / on dit qu'il a crié « pipi » / et les gens interprètent cela / comme s'il demandait un crayon / mais c'était une crotte.

24 L'anecdote était apparemment fondée. La mère de Picasso affirmait que son premier mot avait été « pis » (crayon), selon Lael TUCKER WERTENBAKER, *The World of Picasso*. Time Life, 1967, p. 9.

Enfin, dans les dix dernières minutes, la caméra nous ramène sur la Plaza de la Merced à Malaga, où Blasco et ses illustrations poursuivent le récit de la biographie de Picasso. Cette séquence est précédée par le son d'une bande de pellicule rembobinée. L'impact de cette deuxième partie sur le spectateur diffère de celui ressenti lors de la première fois où nous entendons Blasco réciter ses rimes sur la place de Malaga. Comme le souligne avec justesse Matud, à mesure que le film avance, Blasco gagne en dignité, en même temps que Picasso s'humanise car il le fait descendre de sa tour d'ivoire et le présente comme un compatriote²⁵.

Picasso insólito est le seul documentaire du NO-DO qui aborde de manière originale et avec force détail — approche peu habituelle — la vie privée de Picasso. Le portrait de l'artiste le rend plus proche du public. En utilisant un membre de la famille comme source, à l'aide de quelques anecdotes d'enfance et de vieilles photos, le film nous plonge dans la sphère domestique de Picasso. Après tout, il n'y a personne de mieux pour nous remettre à notre place que quelqu'un de notre propre sang. De plus, le choix de situer ses premiers pas dans la ville de Malaga crée une proximité qui nous invite à imaginer Picasso enfant jouant sur la Plaza de la Merced. C'est là que le film commence et se termine, et c'est là que la caméra se concentre lorsqu'elle capture les paysages urbains des tableaux de Blasco qui représentent l'enfance de l'un et de l'autre.

Ce court métrage se distingue également par sa capacité à dévoiler les fragilités de l'artiste. Ainsi, Picasso est présenté non seulement comme un génie de l'art, mais aussi comme un être humain, parfois trop humain dans ses passions et ses défauts. Le rhapsode n'hésite pas à évoquer certains des épisodes les plus sombres de sa biographie. Par exemple, il mentionne la colère du peintre en réaction à la publication en 1964 de *Vivre avec Picasso*, où Françoise Gilot — la mère de deux de ses enfants — parle de manière peu flatteuse de leur vie de couple. Toutefois, ce qui est peut-être le plus frappant, ce sont les nombreuses allusions à la sexualité exubérante de Picasso. Dans

25 Álvaro MATUD JURISTO, *op. cit.*, p. 478.

une période où la censure était abolie et où le genre du « destape²⁶ » était à son apogée, Blasco récite ses vers grivois devant des enfants et des vieillards sans se soucier de choquer : « De mon récit, on peut déduire / qu'il peignait avec son sexe, / car il avait sept femmes, / ce qui me semble excessif, / tout étalon qu'il fût²⁷. »

C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le documentaire a rencontré des difficultés à s'insérer dans la grille des programmes télévisés et que sa diffusion a été reportée.

En plus de son caractère démystificateur évident, *Picasso insólito* introduit pour la première fois dans le NO-DO l'idée de Picasso en tant que référent de la réconciliation nationale, à travers l'association de la colombe au symbole de la paix. Une image que Picasso avait contribué à ancrer dans l'imaginaire de l'après-guerre et qui, dans les années 1950, était liée aux idéaux du communisme²⁸. La représentation de la colombe par Picasso avait déjà été utilisée dans le NO-DO par le passé, mais c'est à partir de ce documentaire qu'elle devient explicitement liée au pacifisme, sans être rattachée à un idéal politique particulier. L'une des premières vignettes de Blasco montre le père de Picasso peignant à l'huile une colombe avec son petit, au moment où une colombe blanche apparaît sur le balcon de son atelier : « car ce sera le drapeau / sa colombe de la paix », explique Blasco. Outre la colombe de la paix, *Guernica* deviendra un autre emblème de la réconciliation nationale. D'où les allusions à la souffrance collective du peuple espagnol, désignant les coupables comme des étrangers, sans pour autant attribuer d'autres responsabilités :

Serán los monstruos oscuros
que vienen marcando el paso
que es la guerra de su España
y de su madre la muerte
fiel a la traición se ensaña.

26 « Dénudé », [NDLR].

27 Texte original : « De mi relato se infiere / que pintaba con el sexo, / pues tuvo siete mujeres, / que me parece un exceso, / por más garañón que fuere. ».

28 Gertje R. UTLEY, *op. cit.*, p. 119.

Y en su pintura se advierte
 que su pintura no engaña
 pinta con odio el artista
 el bombardeo cruel
 del alemán y el fascista
 sobre un pueblecillo fiel
 que aquí su gloria conquista.
 Será su cuadro famoso
 el que *Guernica* se nombra
 y el mayor timbre glorioso
 porque a todo el mundo asombra
 aquel crimen espantoso.
 Allí está el pueblo sangrando
 El toro ciego de muerte
 la madre en rabia llorando
 caballo de mala suerte
 al tirano relinchando²⁹.

La nouvelle symbolique attribuée à la célèbre peinture à l'huile est essentielle pour comprendre la réinterprétation de Picasso lors de la Transition démocratique. Dans les vers de Blasco, *Guernica* est une métaphore de l'ensemble du peuple espagnol, une « petite ville loyale » saignée par un « crime épouvantable ». L'expression de la douleur permet de faire tabula rasa des maux du passé (ces « sombres monstres » auxquels Blasco fait prudemment allusion) et d'unir tous les individus dans leur souffrance.

29 Traduction proposée :

Ce seront les sombres monstres / qui avancent d'un pas lourd / c'est la guerre de leur Espagne / et la mort de leur mère / fidèles à la trahison il enrage / Et dans sa peinture, on peut voir / que sa peinture ne trompe pas / l'artiste peint avec haine / le bombardement cruel / de l'Allemand et du fasciste / sur une petite ville loyale / qui conquiert ainsi sa gloire. / Ce sera son célèbre tableau / qui porte le nom de *Guernica* / et la plus glorieuse des cloches / car le monde entier est frappé / par ce crime épouvantable. / Là, le peuple saigne / Le taureau aveugle de mort / la mère qui pleure de rage / le cheval malchanceux / contre le tyran henni.

Cette lecture correspond à la manière dont la célèbre peinture à l'huile était interprétée dans ces années-là. Comme le souligne Pérez Espí (2014) :

presque à la fin de la dictature *Guernica* voit son caractère politique s'estomper et commence à être utilisé par le régime comme un élément d'intégration et de cohésion, comme un symbole, après tout, de la nation espagnole. Ce nouveau symbole sera adopté par les politiciens de la Transition pour servir leur cause, poursuivant ainsi la politique réformiste du régime³⁰.

Le tableau évolue ainsi d'une critique des atrocités commises par Franco et ses alliés allemands, réalisée en pleine guerre, à un rôle symbolique de cohésion sociale et nationale où Picasso — décédé en 1973 et donc incapable de réplique ou de nuance — devient le médiateur. Cette présentation de Picasso en tant que défenseur de la paix sera approfondie dans le documentaire *Especial Picasso*, que nous analyserons par la suite.

ESPECIAL PICASSO (LUIS REVENGA, 1981)

Le reportage le plus ambitieux de l'histoire du NO-DO sur Picasso est un hommage télévisé au centenaire de sa naissance³¹. Dans un

30 María Jesús PÉREZ ESPÍ. « El Guernica de Picasso y su simbolismo durante la Transición ». In *Estudios Republicanos* n° 84, 2014, p. 140. Texte original : «ya casi al final de la dictadura, el *Guernica* era desprovisto de su naturaleza política y comienza a presentarse desde el régimen como un elemento integrador, cohesionador, como un símbolo, al fin y al cabo, de la nación española. Este nuevo símbolo será el que recogerán los políticos de la Transición para hacerlo suyo, continuando la política reformista desde el régimen.»

31 Bien que le documentaire ait été produit par le NO-DO, au moment de la diffusion de l'*Especial Picasso*, la nouvelle appellation de l'ancien NO-DO était le « Centro de Producción de Programas Institucionales » (rattaché à RTVE depuis 1980).

ouvrage récent consacré à la réalisation du documentaire, Luis Revenga évoque, les motivations qui l'ont poussé à le tourner :

L'année 1978. C'est à ce moment-là que j'ai tenté pour la première fois. Je souhaitais réaliser un documentaire sur Picasso. J'ai choisi de l'aborder comme quelque chose de nécessaire tant sur le plan culturel que social et politique. L'Espagne venait de sortir d'une période de près de quarante ans de dictature et abordait avec optimisme la transition démocratique (c'est ainsi qu'on l'appelait et qu'on l'appelle encore aujourd'hui). Et moi, prenant cette histoire pour argent comptant —comme le ferait n'importe qui cherchant un prétexte—, j'ai envoyé quelques feuilles de papier au département correspondant de *Televisión Española* avec une ébauche de scénario pour le documentaire sur Picasso [...]. « Il m'est venu à l'esprit que deux ans avant le centenaire de la naissance de Pablo Ruiz Picasso, et à peine cinq ans après sa mort, il serait intéressant de réaliser un documentaire dans lequel on interviewerait une série de personnes qui ont été ses témoins, qui ont vécu avec lui et qui l'ont connu »³².

Le format et le contenu d'*Especial Picasso* se distinguent de la plupart des documentaires précédents. Il s'agit d'un film d'une durée de plus d'une heure (67 minutes) sur l'héritage de l'artiste. Bien que Revenga ait entamé son tournage en 1978, il n'a été diffusé sur

32 Luis REVENGA, *Filming Picasso*. Madrid : Alianza Editorial, 2023, p. 13-14. Texte original : "Año 1978. Entonces lo intenté por primera vez. Quería hacer un documental sobre Picasso. Opté por plantearlo como algo necesario tanto cultural como social y políticamente. España acababa de dejar atrás casi cuarenta años de dictadura y afrontaba con optimismo la transición democrática. (Así la llamaron y siguen llamándola hoy.) Y yo, dando por bueno todo aquel relato —como haría cualquiera que buscara un pretexto—, envié un par de folios al correspondiente departamento de Televisión Española con un esbozo de guion sobre el que rodar el documental Picasso [...]. "Se me ha ocurrido que a dos años de cumplirse el centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, y a penas un lustro tras su muerte, podría resultar interesante realizar un documental en el que se entrevistara a una serie de personas que fueron sus testigos, convivieron con él y lo conocieron."

TVEI que le 24 octobre 1981³³. Pérez Ornia (1981) a exprimé sa déception, dans une critique élogieuse parue dans *El País*, concernant l'horaire de diffusion malheureux sur le créneau sur lequel *Aplauso* (1978-1983) était habituellement programmé. Le NO-DO, dont la devise était « Le monde entier à la portée de tous les Espagnols », cherchait dans ce reportage à replacer Picasso dans une perspective historique mais surtout à le récupérer comme figure cardinale de la culture espagnole³⁴. *Televisión Española* a considéré ce projet comme une « affaire d'État »³⁵. Ainsi, il a bénéficié d'une plus grande flexibilité budgétaire et a également reçu le soutien de Javier Tusell, alors directeur général du patrimoine artistique, qui a avancé un chèque d'un million de pesetas³⁶. Il a été filmé entièrement en couleur et, d'ailleurs, le générique de début précise le nombre et la catégorie des personnes interviewées. La liste comprend des artistes nationaux et étrangers —Salvador Dalí, Joan Miró ou Henry Moore—, des poètes et des écrivains (Louis Aragon, Rafael Alberti, Camilo José Cela), des membres de la famille, des critiques et des directeurs de musées étrangers. En somme, ce sont des personnalités du monde de la culture —en particulier de la culture espagnole— qui mettent en lumière l'artiste originaire de Malaga. La sélection des personnes interrogées comprend aussi bien des sympathisants du régime franquiste, tels que le torero Luis Miguel Dominguín ou l'écrivain et futur prix Nobel Camilo José Cela, que ses camarades communistes Jean Cassou, José Bergamín et Rafael Alberti. Par

33 L'intention de Revenga était de faire coïncider la diffusion avec la date exacte de l'anniversaire, mais elle a été diffusée un jour plus tôt. Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 16. Dans les archives numériques de la Filmoteca/TVE, il apparaît daté du 1er janvier 1979, une date nécessairement incorrecte, puisqu'il inclut des images de l'exposition Picasso au Grand Palais à Paris, qui s'est tenue du 12 octobre 1979 au 7 janvier 1980.

34 Selon le générique, Luis Revenga (réalisation et scénario) ; Ismael Palacio (photographie) ; Manuel G. Pinzones (producteur exécutif) ; Manuel Veguín (coordination) ; Antonio G. Valcárcel (montage) ; Juan García (effets spéciaux) ; José Delgado (caméra) ; Antonio Vaquero, J. A. Yanes et L.M. Lizuain (son).

35 Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 18.

36 Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 26.

rapport aux documentaires précédents sur Picasso, y compris celui annonçant le décès de l'artiste de Malaga, cette œuvre se distingue par le fait qu'aucun effort n'a été épargné pour sa production. Ainsi, le générique de fin indique les treize lieux de tournage dans quatre pays différents, soulignant l'ampleur des moyens mis en œuvre. Contrairement à la vision hétérodoxe et intime proposée dans *Picasso insólito* par Mercero, l'utilisation d'interviews facilite ici l'exposition de points de vue multiples, une ressource conforme aux valeurs de la démocratie émergente. Comme le souligne Matud à propos de l'utilisation croissante de l'interview dans le NO-DO au cours des dernières années :

Ce point de vue pluriel reflète également un respect croissant envers la liberté de réception du spectateur. Dans ces documentaires, l'auteur évite d'imposer son propre point de vue, laissant ouvertes les possibilités d'interprétation³⁷.

Cependant, même si c'est le seul NO-DO qui explicite l'idéologie communiste de Picasso, cette information est relayée par Salvador Dalí, son collègue professionnel connu pour sa proximité avec le régime. Visiblement très âgé et arborant une « *barretina*³⁸ », Dalí minimise l'adhésion politique de Picasso, en la réduisant à son « anarchisme ibérique » et à des « questions sentimentales » après la Libération.

Le choix de Fernando Rey, l'acteur fétiche de Buñuel, en tant que présentateur de ce reportage mérite d'être souligné, car il ne s'agit pas d'un expert (historien, critique d'art ou autre) mais d'une star du cinéma. Peu avant de participer à l'émission *Especial Picasso*, il avait remporté le prix du meilleur acteur à Cannes pour son interprétation

37 Álvaro MATUD JURISTO, *op. cit.*, p. 447. Texte original : “Este punto de vista plural también obedece a un respeto creciente por la libertad de recepción del espectador. En estos documentales, el autor evita imponer su propio punto de vista dejando abiertas las posibilidades de interpretación”.

38 Sorte de béret allongé, traditionnellement porté en Catalogne où il est encore très populaire. [NDLR].

dans le film *Elisa, vida mía* (1977) de Saura. En plus d'avoir proposé de ne pas être rémunéré pour sa collaboration au documentaire, l'acteur a joué un rôle décisif dans la réalisation du projet, comme le rappelle Revenga :

[Fernando Rey] Il m'a également dit que si je voulais vraiment faire ce film, je devais aller parler à Víctor Carrascal, le premier secrétaire des Cortes, en fait j'avais mentionné à Fernando que j'avais peut-être des amis qui pourraient m'aider à l'approcher. —Et assure-toi qu'il s'en occupe personnellement —m'a dit Fernando—. Et qu'il en discute directement avec Adolfo Suárez, parce que *c'est comme ça dans ce pays* [en italique dans l'original]³⁹.

Le documentaire commence avec la récitation d'un poème de Rafael Alberti tiré de *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (1970) alors que le soleil se couche sur la mer et que des photos des yeux et des mains de Picasso, mentionnés dans le poème, se superposent. Sur le générique de début, la célèbre signature picassienne est imprimée, accompagnée du son des cloches d'un clocher de Nambroca (Tolède), ville natale du réalisateur, suivi de la liste des personnes interviewées⁴⁰. Revenga justifie cette ouverture inhabituelle en rappelant que « les cloches annoncent tout événement dans les villages⁴¹ », démontrant ainsi une volonté de rapprocher l'œuvre

39 Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 16-17. Texte original: “[Fernando Rey] También me dijo que, si de verdad quería hacer esa película, ya estaba tardando en ir a hablar con Víctor Carrascal, primer secretario de Las Cortes, pues yo le había contado a Fernando que quizás podía acceder a él a través de unos amigos. —Y asegúrate de que se encargue él personalmente —me dijo Fernando—. Y de que hable de este tema directamente con Adolfo Suárez, porque *este país es así* [énfasis en el original]”.

40 Malgré le respect apparent de l'ordre d'apparition, celui-ci n'est pas strictement suivi et certaines absences sont remarquables. Par exemple, la veuve de Picasso, Jaqueline Roque, n'est pas mentionnée.

41 Texte original : « las campanas anuncian en los pueblos cualquier acontecimiento. »

de Picasso du grand public. Par la suite, le documentaire adopte un ton plus conventionnel. Fernando Rey fournit des informations biographiques de base sur les premières années de Picasso à Malaga et à La Corogne, illustrées par des prises de vue *ad hominem* et des documents d'archives. Le scénario conserve le ton hagiographique habituel du NO-DO, mais évite le style baroque qui caractérisait la locution des documentaires des années cinquante et soixante. Bien que la déclaration d'intentions précise que le documentaire vise à faire connaître « l'homme » et « le peintre »⁴², la dimension de l'héritage artistique de Picasso est à peine abordée dans le reportage, à l'exception de quelques interventions spécifiques telles que celles de Chillida ou de Tàpies. La vie intime de Picasso n'est pas non plus explorée. Contrairement au documentaire de Mercero, Revenga ne se penche pas sur ses relations, ignorant la publication controversée de *Vivre avec Picasso* (1964) de son ex-femme Françoise Gilot. L'existence de ses enfants nés hors mariage est mentionnée brièvement, sans même faire allusion aux problèmes juridiques liés au partage de l'héritage entre sa veuve, Jacqueline Roque, et leurs quatre enfants, étant donné que Picasso a refusé de faire un testament⁴³. À l'exception des quelques minutes où Roque apparaît, l'une des rares

42 « Sachant, bien sûr, qu'il n'était pas possible de comparer Picasso, "l'homme et le peintre", à qui que ce soit. C'était la marque Picasso que nous mettions constamment en avant ». Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 49. Texte original : « A sabiendas, por supuesto, de que no era posible acercarse a Picasso, "el hombre y el pintor" a nadie. Era la marca Picasso lo que en todo momento mostrábamos ».

43 Les mémoires de Luis Revenga confirment son intention de filmer un portrait idéalisé de Picasso : [David Douglas Duncan] « a été l'auteur des photographies dont j'avais le plus besoin pour ce documentaire glorifiant, notamment les images qui montrent le grand-père Picasso jouant avec les enfants, humain, amical et bienveillant, le Picasso dont rêvaient les spectateurs ». Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 77. Dans le même volume, l'auteur fait allusion aux possibles relations homosexuelles de Picasso, tout en soulignant sa décision de ne pas aborder ce sujet. Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 96. [David Douglas Duncan], texte original : « era el autor de las fotografías que yo más necesitaba para aquel documental glorificador, especialmente esas imágenes que muestran, jugando con los niños, al Picasso abuelo humano, simpático y bueno, el Picasso soñado por los espectadores ». Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 77, texte original : « En el mismo

allusions aux femmes dans la vie de Picasso sert à établir une équivalence trompeuse entre ses « voyages » et sa vie amoureuse. En se basant sur des photographies ou des portraits des femmes avec lesquelles Picasso a partagé sa vie, Fernando Rey se demande : « Et si Picasso était resté en Espagne ? » Le poète de Malaga Alfonso Canales répond en disant :

Que serait devenue sa monstrueuse créativité sans ses vagabondages terrestres et amoureux ? Où se serait arrêté le génie sans ses émigrations successives, sans ses transmigrations progressives de Carmen à Fernanda, de Fernanda à Eva, d'Eva à Olga, d'Olga à Maria Teresa, de Maria Teresa à Dora, de Dora à Françoise, de Françoise à Jaqueline⁴⁴ [sic] ?⁴⁵

Ce faisant, le NO-DO résout le problème de la question de l'exil de Picasso. Ainsi, sa décision de résider en France et de ne pas retourner en Espagne en raison de son désaccord avec le régime est camouflée en une supposée itinérance parallèle à ses aventures amoureuses. Le fait que Picasso soit décédé dans le pays voisin sans jamais revenir dans son Espagne natale est présenté comme un caprice de l'artiste. À la 32^{ème} minute, Fernando Rey revient sur la question, occultant

volumen, su autor alude a las posibles relaciones homosexuales de Picasso, así como su decisión de no tocar este tema.».

44 Texte original : “¿Qué hubiera sido de su monstruosa creatividad sin los vagabundeos terrenales y amorosos? ¿En dónde hubiera parado el genio sin sus emigraciones sucesivas, sin sus progresivas transmigraciones de Carmen a Fernanda, de Fernanda a Eva, de Eva a Olga, de Olga a María Teresa, de María Teresa a Dora, de Dora a Françoise, de Françoise a Jaqueline [sic]?”

45 Revenga a accepté de ne pas interviewer Maya Ruiz-Picasso, Françoise Gilot et Dora Maar car Jacqueline Picasso avait posé comme condition à sa participation au documentaire que les seules femmes qui pourraient être interviewées étaient elle-même et Paloma Picasso. Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 136. Texte original : “¿Qué hubiera sido de su monstruosa creatividad sin los vagabundeos terrenales y amorosos? ¿En dónde hubiera parado el genio sin sus emigraciones sucesivas, sin sus progresivas transmigraciones de Carmen a Fernanda, de Fernanda a Eva, de Eva a Olga, de Olga a María Teresa, de María Teresa a Dora, de Dora a Françoise, de Françoise a Jaqueline [sic]?”

une fois de plus la véritable raison pour laquelle Picasso n'est jamais revenu dans sa patrie : « Du vivant du peintre », demande Rey, « Malaga a-t-elle fait quelque chose pour le ramener ? » Cette question détourne le problème vers la ville d'origine, déchargeant ainsi l'État de toute responsabilité et dissimulant en outre le désir du régime de rapatrier l'artiste en Espagne depuis des décennies. La réponse, donnée à nouveau par Alfonso Canales, ne manque pas d'intérêt⁴⁶ :

Il est douloureux de constater à quel point la tentative de regagner son affection a été obstinément dévoyée. Motions municipales, télégrammes rhétoriques... Picasso n'avait ni besoin ni envie d'honneurs. Il aurait mieux valu lui offrir autre chose, comme un melon de Malaga ou un panier de figues de Barbarie, ou encore un chapeau des Verdiales⁴⁷.

Comme dans les précédents documentaires du NO-DO, l'*Especial Picasso* réaffirme la nationalité de Picasso à d'innombrables reprises. Le galeriste Joan Gaspar Paronella évoque une anecdote bien connue selon laquelle Picasso déchire la lettre par laquelle le ministre français de l'Intérieur lui offre la nationalité française⁴⁸. Picasso, après avoir déchiré la lettre devant Jacqueline Roque et leurs invités, annonce : « Voilà ma réponse. Il faut mourir dans la religion et la nationalité où

46 Je remercie Lola Visglerio et Javier García Vázquez pour leur aide dans l'identification d'Alfonso Canales dans cette séquence.

47 Texte original: "Es doloroso comprobar con cuánta contumacia se erró el camino para reconquistar su afecto. Mociones municipales, telegramas retóricos... Picasso no necesitaba ni quería honores. Hubiese sido mucho mejor obsequiarlo con otra cosa distinta como, por ejemplo, un melón de Málaga o una cesta de higos chumbos, o un sombrero de Verdiales." Les Verdiales sont des fêtes traditionnelles de la province de Malaga avec des danses, de la musique, des costumes et des chapeaux spécifiques. [NDLR].

48 *Especial Picasso*, minute 31:29. Genoveva Tusell documente, cependant, que Picasso avait demandé la nationalité française en 1940, ce qui lui a été refusé. Genoveva TUSELL, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Madrid : Cátedra, 2017, p. 51.

l'on est né ». D'autres exemples tirés du même documentaire soulignant les origines espagnoles — et plus précisément andalouses — de Picasso incluent le moment où Rafael Alberti décrit leurs conversations comme un échange de « véritables absurdités » entre de « véritables Andalous »⁴⁹. Mais c'est Camilo José Cela qui insiste le plus sur l'impossibilité pour Picasso d'être autre chose qu'espagnol. L'écrivain rappelle que malgré ses soixante-ans passés en France, Picasso lui avait confié que sa maîtrise du français était comparable à celle d'un « garde municipal de Gérone »⁵⁰. Et quoi de plus espagnol que de se vanter de mal parler d'autres langues ?

Afin de renforcer le caractère espagnol de Picasso, la musique joue un rôle fondamental dans ce reportage. Pour la première fois, elle ne se limite pas à être extradiégétique, mais des numéros musicaux sont filmés à cet effet, probablement pour alléger la prédominance des interviews en plan fixe. La sélection des interprètes inclut certains des plus grands artistes de la musique espagnole de l'époque : Paco de Lucía, ainsi que les musiciens gitans Camarón de la Isla (José Monge) et les membres du groupe *Pata Negra*, Raimundo et Rafael Amador. Le hasard a voulu que leurs performances soient filmées l'après-midi du 23-F⁵¹. Le style musical de tous ces artistes appartient au *Nouveau Flamenco*. Par exemple, plusieurs chansons de l'album *La leyenda del tiempo* (1979) sont utilisées, où le flamenco est fusionné au rock, au blues et au jazz. Bien que cet album ait connu un échec commercial et n'ait pas été approuvé par les puristes de l'époque, il a bénéficié d'un soutien considérable de la part de *Televisión Española*. En plus des chansons interprétées pour

49 Alberti dans *Especial Picasso* (min. 00:47:58).

50 *Especial Picasso*, 01:06:05.

51 Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 84. Le 23 février 1981 connu sous le nom de 23F est une date clé dans l'histoire de l'Espagne qui a vécu ce jour une tentative de coup d'état menée par des militaires et dont la singularité a été d'avoir été filmée par la télévision. Moins de six ans après la mort du dictateur Francisco Franco, l'irruption de militaires (Guardia civil) au sein du Congrès des députés en plein vote d'investiture du nouveau Chef du gouvernement témoignait de la fragilité de la jeune démocratie. [NDLR].

ce documentaire, Camarón a chanté la chanson « La leyenda del tiempo » avec le groupe *Dolores* dans l'émission *300 Millones* (1977-1983), diffusée pour les pays membres de l'OTI⁵². À une époque où l'audience nationale était déjà massive, le fait d'apparaître dans *300 Millones* confirme la volonté de *Televisión Española* d'exporter une identité musicale nettement espagnole, mais qui s'est débarrassée des éléments susceptibles d'ancrer cette musique dans un style démodé. La présence de Pepa Flores, originaire de Malaga, suscite la même réflexion. Toujours identifiée comme Marisol dans le générique, l'ancienne enfant prodige du franquisme —et maintenant militante communiste et objet de scandale quelques années plus tôt pour avoir posé nue en couverture du magazine *Interviú*— interprète une version du poème « Picasso » composé par Rafael Alberti. Sa tenue singulière —un sweat-shirt imprimé à l'effigie de Mickey Mouse— semble servir de contrepoint et s'adresser à un public plus jeune et moins élitiste. Parallèlement, des images de corridas et des tauromachies picassiennes se superposent pour accompagner les couplets de la chanson sur le thème de la tauromachie⁵³. Le choix des chanteurs et des musiciens pour les performances filmées à cet effet est tout à fait révélateur. Ils sont tous originaires d'Andalousie et appartiennent à une génération beaucoup plus jeune, certainement pas représentative de la biographie de Picasso. Cette sélection semble indiquer une tentative de rapprocher la figure de Picasso des nouvelles générations, celles qui n'ont pas vécu les séquelles de l'après-guerre. C'est peut-être pourquoi l'*Especial* a été diffusé au moment du programme de spectacles musicaux destinés au jeune public, *Aplauso*.

D'autres personnalités du monde artistique jouent un rôle déterminant pour mettre en évidence la composante espagnole de Picasso

52 Voir le documentaire de José Sánchez Montes (2010). *Tiempo de leyenda*. TVE/Ático.

OTI (Organización de Televisión Iberoamericana) était un festival de chanson ibéroaméricain qui a existé de 1972 à 2000.

53 Malaga / Bleu, blanc et indigo / postal et marin. / En bleu, le taureau s'est araché du toril / En bleu, le taureau de l'enclos. / En bleu, le taureau s'est araché. / Ô guitare d'or, / ô taureau de la mer, taureau et torero ! [...]. Rafael ALBERTI, *Pintar la poesía*. Madrid : Ediciones de la Torre, 2006, p. 14-15.

et consolider son intégration dans la culture espagnole. Ainsi, la présence d'Antonio (Ruiz Soler) « Le danseur », s'associe aux témoignages de Juan Gyenes —photographe et auteur d'un livre sur la danse espagnole— et permet de rappeler la contribution de Picasso à *Parade* (1917), le ballet de Sergéï Diaghilev, pour lequel l'artiste avait créé les costumes et les décors⁵⁴. Curieusement, le générique de fin n'inclut pas les compositions de compositeurs étrangers (comme Eric Satie, un autre collaborateur du ballet russe *Parade*), dont la musique est également utilisée mais jamais de manière diégétique. En résumé, l'accent mis sur les compositions de *Nuevo flamenco* semble confirmer le caractère nettement espagnol de Picasso, une ressource qui contraste avec la préférence antérieure pour la musique classique dans le documentaire de Mercero, ou avec le jazz ou le rappel français de l'accordéon dans les précédents reportages du NO-DO. La prédominance des compositions de flamenco sert à légitimer Picasso en tant qu'Espagnol (et doublement Espagnol en raison de ses origines andalouses), en utilisant un style enraciné dans cette tradition musicale. Cependant, le choix d'une version renouvelée de la musique populaire est lié à l'intérêt d'établir de nouvelles références musicales, loin des schémas folkloriques promus par le franquisme, une pratique utilisée pendant la Transition pour promouvoir l'idée d'un renouveau politique⁵⁵. La préférence de l'*Especial Picasso* pour un certain style de flamenco, loin du purisme du *cante hondo*, et en contraste avec le jazz utilisé précédemment dans les documentaires diffusés sous la dictature, vise à la fois à confirmer l'artiste en tant qu'Espagnol et à le faire découvrir par la jeunesse. La sélection musicale semble donc orienter cette œuvre vers ces nouveaux publics, héritiers et bénéficiaires les plus directs d'un nouvel ordre politique.

54 Antonio « Le danseur », dans cette scène, répète *El sombrero de tres picos* (1919), de Manuel de Falla, qui fut également jouée pour la première fois avec des décors et des costumes conçus par Picasso. Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 79.

55 Joaquín PIÑEIRO BLANCA. « Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España ». In *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y Su Reino*, n° 25, 2013, p. 237.

Bien que ce ne soit pas totalement nouveau, un aspect notable de l'*Especial* est l'exploration de Picasso en tant que figure pacifiste. Ce documentaire va plus loin que ce que Mercero avait déjà souligné en recourant au pathos et à une lecture nationale de la souffrance du peuple pour désactiver idéologiquement l'œuvre de Picasso. Lorsque Fernando Rey annonce la venue de Picasso à Madrid et sa visite au musée du Prado, les deux autres grands maîtres de la peinture espagnole : Diego Velázquez et Francisco de Goya sont invoqués. Des images de *El dos de mayo* (1814) et *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814), accompagnées d'une musique de guitare espagnole, incitent le présentateur à se demander : « Serait-il obsédé par le thème de la guerre et de la paix ?⁵⁶ ». Entre-temps, les images montrent *La rendición de Breda* (1635) de Velázquez. Picasso s'inscrit ainsi non seulement dans la tradition espagnole de la peinture d'histoire, mais aussi en tant que témoin des conflits du xx^{ème} siècle, à l'instar de Velázquez et Goya en leur temps⁵⁷. Il convient de mentionner en particulier le traitement réservé à *Guernica* (1937), dont on mentionne l'emplacement, sans expliquer pourquoi il se trouve au MOMA et sans aborder les tentatives, jusqu'alors infructueuses, du gouvernement espagnol pour récupérer l'œuvre. Rafael Alberti récite un autre extrait de son poème « Picasso » dans lequel il fait allusion au célèbre tableau :

[...] La guerra : la española
 ¿Cuál será la arrancada
 Del toro que le parten en la cruz una pica?
 Banderillas de fuego
 Una ola, otra ola desollada.
 Guernica
 Dolor al rojo vivo...

56 Texte original : « ¿Se obsesionaría allí con el tema de la guerra y la paz? ».

57 Le NO-DO associait les artistes d'avant-garde aux maîtres du passé afin de légitimer les peintres contemporains en les présentant comme les continuateurs d'une tradition picturale. José Javier ALIAGA CÁRCELES et Isabel DURANTE ASENSIO, *op. cit.*, p. 54.

Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo (1978, p. 145)⁵⁸.

La lecture du poète cède la place à la voix de Camarón, tandis que la caméra parcourt les personnages du tableau. Le tournage de la séquence de *Guernica* est, selon Pérez Ornia, « une reproduction exacte du *Guernica* inachevé par le grand documentariste Robert Flaherty »⁵⁹. La comparaison avec le scénario montre que ce n'est pas vraiment conforme aux intentions de l'auteur de *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*, 1922), mais plutôt inspiré par les mouvements de caméra suggérés dans le scénario⁶⁰. Cependant, l'interprétation donnée à la peinture à l'huile est similaire à celle du réalisateur de *Especial Picasso*. Par exemple, dans la description du soldat du tableau, Flaherty encourage l'espoir plutôt que la rage dans son attaque contre les alliés de Franco. Ensuite, Josep Palau i Fabre, spécialiste de Picasso et ami personnel du peintre, explique la genèse de la toile, une commande du gouvernement de la République pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris en 1937. Des photographies montrent la destruction de la ville basque, tandis qu'une armée de l'air allemande « sous les ordres de Franco » est tenue pour responsable du massacre. Palau i Fabre relève également un élément intéressant qui, une fois de plus, positionne Picasso comme un pacifiste :

[*Guernica*] contenait initialement un bras levé avec un poing fermé, symbolisant évidemment la vengeance. Mais ce poing

58 Il existe une traduction au français de *À la peinture* de Rafael Alberti, par Claude Couffon, Édition Le Passeur, 2001.

59 José Ramón PÉREZ ORNIA. « Jaqueline Picasso y los amigos del pintor describen al artista en la última película de Luis Revenga ». In *El País*, 24 octobre 1981.

60 Le scénario du film *Guernica* (projet non réalisé de Flaherty) peut être consulté dans les archives du Musée national centre d'art Reina Sofía. ROBERT FLAHERTY, *Guernica. Repensar Guernica*. <<https://guernica.museoreinasofia.es/documento/guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty>>, 1945. [Consultation : 04-03-2023].

et ce bras ont été éliminés dans la version finale. Cela signifie très clairement, à mon avis, que Picasso élimine l'idée de vengeance et que le tableau devient simplement une plainte et un cri contre la guerre. C'est-à-dire un *quejío* pour le dire en termes andalous⁶¹.

Le « bras levé avec le poing serré » peut être interprété de différentes manières, mais tant l'interlocuteur que l'interprétation déchirante de Camarón renforcent l'idée d'une profonde plainte andalouse, qui sous-tend la tempérance de l'artiste de Malaga, à qui l'on attribue le rôle de pacificateur. À la minute 51 du documentaire, la participation de Picasso au Congrès de la paix qui s'est tenu à Sheffield (Angleterre) au plus fort de la guerre de Corée est évoquée. On apprend que lors de son retour, Picasso peindra une grande toile intitulée *Masacre en Corea*, inspiré du tableau de Goya connu sous le nom de *Los fusilamientos* (1813-1814) : « Ce tableau nous rappelle *Guernica* et son obsession pour le thème de la paix⁶² », insiste Fernando Rey. Toutefois, le fait que la participation de Picasso au congrès s'inscrive dans le cadre de la vaste collaboration du peintre avec le Parti communiste français est passé sous silence. Le reportage mentionne également les fresques de Picasso sur la guerre et la paix dans une chapelle médiévale de Vallauris et rappelle le rôle de l'artiste dans l'établissement de la colombe comme symbole de la paix.

La mort de Picasso occupe une place significative dans le documentaire. Au cours des dernières minutes, l'intention d'émouvoir le spectateur par l'exposition du deuil de Jacqueline Roque et

61 « Et nous retrouvons Camarón dans une lamentation gitane. Le visage du *cantaor* reflète l'art et la douleur que son chant implique ». Luis REVENGA, *op. cit.*, p. 102. Texte original : “[*Guernica*] contenía un brazo levantado con el puño cerrado que significaba, evidentemente, la venganza. Pero este puño y este brazo fueron eliminados en la versión definitiva. Eso significa, a mi entender de una manera muy clara, que Picasso elimina la idea de venganza y el cuadro se convierte simplemente en una queja y un grito contra la guerra. Es decir, es un *quejío* para decirlo en términos andaluces.”

62 Texte original : “Este cuadro nos recuerda al *Guernica* y su obsesión por el tema de la paz”.

l'utilisation de la musique est évidente. Camarón interprète « Se pelean en mi mente » (extrait de l'album *Soy Caminante*, 1974), dont les paroles semblent reconnaître l'abnégation de la veuve. Roque entretient la mémoire de son mari au château de Vauvenargues, lieu de l'enterrement de Picasso et où elle a laissé entrer les caméras pour la première fois. Pierre Cabanne rappelle ensuite que la dernière exposition de Picasso au Palais des Papes d'Avignon « était à la fois un hommage à l'Espagne, un hommage à lui-même, à Picasso, à ce prodigieux destin qui avait été le sien, et à la peinture ». Le documentaire se conclut sur la musique de Camarón, qui avait déjà été associée au *quejío* andalou lors de l'évocation de *Guernica*⁶³. Le chanteur originaire de Cadix chante « Nana del caballo grande » de Federico García Lorca, tout en incluant le vers « A las cinco de la tarde », une dernière référence de Lorca à travers laquelle le poète avait pleuré la mort du matador Sánchez Mejías⁶⁴. Avec cette nouvelle allusion tauromachique, le NO-DO fait ses adieux à Picasso en le comparant à un torero, un héros national que les Espagnols se sentent obligés d'honorer après sa disparition. L'exacerbation du *pathos* à la fin de l'*Especial* Picasso semble témoigner d'un acte de contrition tardif, motivé par le sentiment que l'Espagne avait abandonné ce fils prodigue qui n'est jamais revenu.

CONCLUSIONS.

PICASSO, EMBLÈME DE LA RÉCONCILIATION NATIONALE

Les documentaires en couleur du NO-DO diffusés à la télévision pendant la seconde Transition ont une fois de plus utilisé Picasso à des fins de légitimation. Si dans les années 1960 et une grande

63 Concernant le « quejío » en tant que paramètre vocal caractéristique du rock andalou voir : Diego GARCÍA PEINAZO, *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición* (1969-1982). Madrid : Sociedad Española de Musicología, 2017, p. 141.

64 « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías » (Lorca, 2013, publié à l'origine en 1935). La « Nana del caballo grande » qui apparaît initialement dans l'acte I, scène II de *Bodas de sangre*, était la chanson de clôture de l'album légendaire de Camarón *La leyenda del tiempo* (1979).

partie des années 1970, sa figure avait été mobilisée par la dictature pour lancer l'image d'une Espagne ouverte et moderne comme nous l'avons étudié précédemment (Merás, 2021), entre 1978 et 1981, elle a été utilisée dans un autre but : promouvoir la réconciliation nationale. Paradoxalement, deux des principales stratégies utilisées pour dépeindre Picasso sont identiques à celles utilisées par le NO-DO dans le passé. D'une part, une volonté délibérée de désidéologiser son œuvre et sa biographie, en omettant systématiquement ses convictions politiques, les raisons de son exil français ou les luttes du gouvernement pour faire revenir *Guernica* en Espagne, alors qu'il était encore entreposé au MOMA à l'époque. De manière significative, le credo communiste de Picasso n'est pas mentionné avant la diffusion du documentaire en 1981, l'année de la disparition du NO-DO. Lorsqu'il est enfin révélé, huit années se sont écoulées depuis la mort du peintre et son importance est minimisée par l'intermédiaire de Dalí, un artiste peu suspect d'appuyer sa cause. La deuxième tactique employée pour mettre en avant son rôle symbolique de promoteur de la concorde entre les Espagnols consiste à renforcer les signes de l'identité nationale. Une véritable fixation est portée à démontrer que Picasso est resté espagnol tout au long de sa vie, malgré le fait qu'il ait vécu la majeure partie de sa longue existence en France et qu'il y soit enterré. Les plans de caméra sur les lieux de son enfance et de sa prime jeunesse, ainsi que sa préférence pour la fête nationale, ratifieront cette origine. Comme pour les programmes diffusés par le NO-DO sous Franco, c'est l'accent mis sur son statut d'Espagnol qui rend sa présence accessible au grand public, quelle que soit l'appartenance politique des téléspectateurs. Cette affirmation rejoint la fonction de nationalisation attribuée au NO-DO par Sánchez-Biosca (2003) et Sánchez-Biosca et Tranche (2006).

Ce qui différencie ces documentaires de ceux réalisés précédemment par le NO-DO, c'est leur présentation de Picasso comme un promoteur inattendu de la réconciliation nationale. Dans les documentaires tournés pendant la deuxième Transition, deux symboles picassiens sont fondamentaux pour la création de ce nouvel idéal : la colombe de la paix et *Guernica*. La colombe est dépouillée de ses connotations communistes, bien qu'elle puisse être influencée par ses éventuelles allusions chrétiennes. De même, le tableau de

Guernica —d’abord présenté dans le NO-DO à travers le dessin de Blasco, puis dans l’*Especial Picasso*— perd sa valeur de dénonciation des horreurs du fascisme parce que l’on refuse d’en attribuer la responsabilité à ses véritables auteurs. Cette interprétation est en accord avec celle diffusée activement par les élites culturelles de l’époque. Elle met l’accent sur la souffrance des civils, tous Espagnols, victimes anonymes d’une guerre sanglante. *Guernica* devient alors un symbole qui unit tous les citoyens. Ainsi, lorsque le tableau a finalement été rapatrié avec succès en Espagne, le ministre de la Culture de l’époque, Javier Tusell —qui avait participé aux négociations avec le MOMA— a publié dans *El País* un article intitulé « El final de la Transición » (1981), dans lequel il associe la récupération de *Guernica* au rétablissement symbolique de la démocratie :

[...] né comme un témoignage de protestation contre une manifestation bien précise de la barbarie et avec des coupables identifiés. Aujourd’hui, il est largement reconnu comme un chef-d’œuvre de la peinture du xx^{ème} siècle, conforme à la vision de Picasso lui-même, un cri de lamentation contre toutes les formes de barbarie, où qu’elles se produisent et quels qu’en soient les auteurs. On pourrait donc affirmer que, sur le plan culturel et, d’une certaine manière, sur le plan politique, l’arrivée de *Guernica* marque la fin de la transition espagnole vers la démocratie⁶⁵.

Comme on peut le constater, cette nouvelle allusion au « quejío » (ou « cri gémissant » selon les termes de Javier Tusell) perpétue l’idée de faire de *Guernica* un symbole de la paix. Dans son article,

65 Javier TUSELL, « El final de la transición ». In *El País*, 11 septembre 1981. Texte original : “[...] nacido como testimonio de protesta ante una muestra de barbarie muy concreta y con culpables definidos, hoy es ya reconocida como obra maestra de la pintura del siglo XX, exactamente como quería el propio Picasso, un alarido gimiente contra toda forma de barbarie donde quiera que se produzca y quienquiera que la comete. De esta manera se podría decir que en el aspecto cultural y también en cierto sentido en el político, la llegada del *Guernica* significa un punto final en la transición española hacia la democracia.”

Tusell reconnaît implicitement l'évolution de la lecture du tableau (« né comme un témoignage de protestation contre une manifestation bien précise de la barbarie ») mais propose une interprétation qui dilue sa portée critique en en faisant un symbole plutôt équidistant. La popularité de l'œuvre —qui avait parcouru plusieurs pays pour dénoncer le fascisme avant d'être déposée au MOMA— ainsi que celle de Picasso en tant que champion de l'avant-garde et incarnation de l'« espagnolité », étaient des symboles très puissants pour consolider la démocratie. Une démocratie qui, ne l'oublions pas, avait récemment fait face à une tentative de coup d'État en février de la même année. En résumé, dans ses dernières années, le NO-DO —déjà intégrée à RTVE— a dépeint Picasso comme un intercesseur qui, depuis l'au-delà, veillait à la réconciliation entre les Espagnols. Bien que le NO-DO ait changé de propriétaire et de nom, il est resté fidèle jusqu'au bout à son rôle de légitimation du pouvoir en place.

REMERCIEMENTS

Cet article a été initialement publié en espagnol dans les *Anales de Historia del Arte* (2023) <<https://dx.doi.org/10.5209/anha.85060>>. L'autrice tient à exprimer sa gratitude pour le soutien du projet intitulé *Larga exposición : las narraciones del arte contemporáneo español para los «grandes públicos»*, HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER), dirigé par Noemí de Haro. Elle souhaite également remercier Rocío Robles Tardío et Elena Oroz pour leur aide précieuse dans l'élaboration de cet article.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBERTI, Rafael, *Pintar la poesía*. Madrid : Ediciones de la Torre, 2006.

ALIAGA CÁRCELES, José Javier et DURANTE ASENSIO, Isabel, *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí*

a través de NO-DO. Murcia : Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, 2020.

ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. et REBORDINOS, José Luis. « Entrevista ». In *El cine y la televisión de Antonio Mercero. El humor y la emoción*, coordonné par Carlos J. Plaza et José Luis Rebordinos. San Sebastián : Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001, p. 89-123.

BONET CORREA, Antonio, *Arte del franquismo*. Madrid : Cátedra, 1981.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid : Cátedra, 2013.

FLAHERTY, Robert, *Guernica*. Repensar *Guernica*. Madrid : Museo de Arte Reina Sofía. 1945. Consulté le 04-03-2023. <<https://guernica.museoreinasofia.es/documento/guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty>>.

FUENTES VEGA, Alicia. « Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia ». In *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario*, 2011, p. 183-196. DOI 10.5209/rev_ANHA.2011.37456.

GARCÍA LORCA, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid : Visor, 2013.

—, *Bodas de sangre*. Madrid : Cátedra, 2017.

GARCÍA PEINAZO, Diego. *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid : Sociedad Española de Musicología, 2017.

- MAINER, José Carlos. « La cultura de la transición o la transición como cultura ». In *La Transición, treinta años después*, coordonné par Carme Molinero Ruiz. Barcelona : Ediciones Península, 2006, p. 153-172.
- MARZO, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?* Murcia : Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, 2010.
- MARZO, Jorge Luis et MAYAYO, Patricia, *Arte en España, 1939-2015 : Ideas, prácticas, políticas*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2015.
- MATUD JURISTO, Álvaro. « El cine documental de NO-DO 1943-1981 ». Thèse de doctorat. Université Complutense de Madrid, 2007.
- MERÁS, Lidia. « Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO ». In *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 3, n° 123, 2021, p. 259-279. DOI 10.55509/ayer/123-2021-10.
- PALACIO, Manuel, *La televisión durante la Transición española*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2012.
- PÉREZ ESPÍ, María Jesús. « El Guernica de Picasso y su simbolismo durante la Transición ». In *Estudios Republicanos* n° 84, 2014, p. 137-148.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. « Jaqueline Picasso y los amigos del pintor describen al artista en la última película de Luis Revenga ». In *El País*, 24 octobre 1981. Consulté le 04-03-2023. <https://elpais.com/diario/1981/10/24/cultural/372726004_850215.html>.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. « Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España ». In *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y Su Reino* 25, 2013, p. 237-262. Consulté le 04-03-2023. <<https://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/50>>.

QUAGGIO, Giulia, *La cultura en transición*. Madrid : Alianza Editorial, 2014.

REVENGA DE ANCOS, Luis, *Filming Picasso*. Madrid : Alianza Editorial, 2023.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, *Un franquismo de cine: La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO*. Madrid : Rialp, 2008.

RODRÍGUEZ PASTORIZA, Francisco. « La literatura en los programas culturales de la Transición: Una cierta edad de plata ». In *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, édité par Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, et Carmen Peña Ardid. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 25-51. Consulté le 04-03-2023. <<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2957>>.

RUBIO ARÓSTEGUI, Juan Arturo. « Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007 ». In *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7, nº 1, 2008, p. 55-70.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente et TRANCHE, Rafael R. NO-DO. *El tiempo y la memoria*. Madrid : Cátedra, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. « La hispanidad en la pantalla del NO-DO ». In *Cine documental en América Latina*, ed. par Paulo Antonio Paranaguá. Madrid : Cátedra y Festival de Málaga, 2003, p. 109-122.

TUSELL, Genoveva, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Madrid : Cátedra, 2017.

TUSELL, Javier. « El final de la transición ». In *El País*, 11 septembre 1981. Consulté le 04-03-2023. <https://elpais.com/diario/1981/09/11/cultura/369007210_850215.html>.

UTLEY, Gertje R. , *Pablo Picasso: The Communist Years*. New Haven, CT : Yale University Press, 2000.

VAN HENSBERGEN, Gijs, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London : Bloomsbury, 2005.

VILARÓS, Teresa M. , *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid : Siglo XXI, 1998.

WERTENBAKER, Lael Tucker, *The World of Picasso*. Boonsboro : Time Life, 1967.

ŒUVRES AUDIOVISUELLES

ANONYME. *100 años de cultura catalana*. In Reportajes (NOT N 1946 B). Filmoteca Española/RTVE. Diffusé le 18-08-1980. Consulté le 04-03-2023. <<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1946/1478604>>.

ANON. *Picasso. Ochocientas obras del genial pintor malagueño en el Grand Palais de París*. Diffusé le 28-01-1980. In *Revista Cinematográfica Española* (NOT N 1926). Filmoteca Española/RTVE. Consulté le 13-02-2023. <<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1926/1467302>>.

ANON. *Un primo de Picasso pintor en Málaga. Manuel Blasco en su estudio de Torremolinos*. Diffusé le 6-07-1964. In *Noticiero Español*, Filmoteca Española/RTVE, NO-DO (NOT N 1122 B). Consulté le 04-03-2023. <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1122/1475183>>.

FIGUEROLA FERRETTI, Luis, *Artes plásticas en Lanzarote*, 1977. Date de diffusion inconnue. In Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE.

FLAHERTY, Robert, *Nanook of the North / Nanuk el esquimal*. Les Frères Revillon, 1922.

MERCERO, Antonio, *Picasso insólito*, 1978. Date de diffusion inconnue. NO-DO; Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE. Consulté le 04-03-2023. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/picasso-insolito/2910494>>.

REVENGA, Luis, *Especial Picasso*. Diffusé le 24-10-1981. NO-DO; Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE. Consulté le 04-03-2023. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/especial-picasso/2910595>>.

SÁNCHEZ MONTES, José, *Tiempo de leyenda*. TVE/Ático 7, 2010.

TARÍN IGLESIAS, Manuel, *Noticias sobre Barcelona (Diputación de Barcelona 1968)*, 1977. Date de diffusion inconnue. In Documentales en blanco y negro. Filmoteca Española/RTVE.

PICASSO ARTISTE ET ÉCRIVAIN,
FACE AUX HÉRITAGES ET AUX AUTRES ARTS

NOUVELLE APPROCHE D'UN DIALOGUE ARTISTIQUE.
PICASSO ET LA SÉRIE
LE DÉJEUNER SUR L'HERBE D'APRÈS MANET

Rocío Robles Tardío
Universidad Complutense de Madrid
Traduit de l'espagnol par Barbara de Lataillade

À LA MANIÈRE MODERNE DE MANET

Dans les études sur Pablo Picasso, la manière la plus répandue d'aborder la personne afin d'en expliquer l'œuvre est de le faire à partir du mythe du génie, ainsi qu'en insistant sur sa nature protéiforme et sur ses dons exceptionnels pour l'art. Dans l'historiographie rattachée à Picasso, on remarque que ces ressorts — qui orientent et résolvent la façon d'approcher l'artiste — sont plus prononcés lorsque l'on s'occupe des « grandes séries » — *Les femmes d'Alger d'après Delacroix* (1954-1955) ; *Les Ménines* (1957) ; *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet* (1960-1962) ; *L'Enlèvement des Sabines* (1962-1963) —, ou que l'on fait référence à des œuvres, à des compositions et à des ressources empruntées principalement à Rubens, Rembrandt, Goya ou Courbet. Cet exercice, connu comme « dialogue avec les maîtres », est une ressource dialectique de comparaison et de classification de l'histoire de l'art. En première instance, il est rattaché au procédé de la construction (fixation) de l'histoire de l'art, fondé sur la biographie d'artiste et sur l'établissement d'une généalogie de voix et d'autorités ; mais c'est aussi un procédé — celui du dialogue — qui renvoie directement aux traités et à l'enseignement de la peinture, comme il en découle clairement, par exemple, des textes — et des titres — de Ludovico Dolce : *Dialogo della pittura* (1557) ou de deux des traités les plus importants écrits en Espagne en la matière : *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, de Vincencio [Vicente] Carducho, publié en 1633 et *El museo pictórico y escala óptica*, d'Antonio Palomino, en trois volumes publiés de 1715 à 1724. Cette notion (et cette image) du dialogue évoque, dans la tradition culturelle occidentale, une méthode d'apprentissage et de transmission du savoir, ainsi que de développement des capacités oratoires, de la logique, de la persuasion et de l'éloquence, qui s'étalent dans l'espace et dans le temps.

En ce sens, la transmission d'une tradition est consubstantielle au dialogue et à l'exemple.

Dans le cas du couple Manet-Picasso, l'historiographie s'est principalement concentrée sur deux aspects : le dialogue formel et thématique établi à travers la série *Le déjeuner sur l'herbe*, un sujet toujours en cours ou ouvert dans la carrière de Picasso, même si on tend à le préciser dans les années 1959-1962; et le dialogue à propos de la configuration d'une tradition picturale espagnole et le rôle que Manet remplit comme trait d'union dans la genèse de la notion moderne (dès la peinture) d'école picturale espagnole à travers son regard sur Velázquez et Goya. Au lieu d'insister sur ces aspects, cet article tente d'analyser le dialogue Manet-Picasso à partir d'un paramètre différent et assez inhabituel dans les études picassiennes; il s'agit d'étudier son intérêt pour Manet (établi ici à partir d'un seul tableau) en prenant en considération le principe de modernité que représente le peintre français, pour ce qu'il a contribué à la définition de l'artiste moderne : celui qui gère son propre travail, veille au rapport avec le milieu artistique et les critiques, tout en étant conscient de ses possibilités, de sa carrière et de sa réussite.

Comme on vient de dire, on peut considérer que le dialogue de Picasso avec Manet ne se limite pas à la série qu'il commença à la fin des années 1950, mais on trouve dans quelques œuvres de 1908-1909 les premières tentatives de composition qui le rapprochent formellement de la peinture de Manet. Cela montre, tout d'abord, que cette relation est beaucoup plus longue dans le temps et plus complexe que ce que l'on a cru jusqu'à présent. À ce propos, on peut signaler deux œuvres — un dessin sur papier et une gouache, aquarelle et dessin —, époque à laquelle l'artiste poursuit une certaine ligne compositionnelle d'après *Les demoiselles d'Avignon* (1907) et se tourne vers le sujet de baigneuses dans la forêt (*Bathers in the forest*, 1908) et de figures nues dans un paysage (*Nus dans un paysage*, début 1909. Musée Picasso Paris, MP612). Il s'agit des œuvres *Étude de figures I* (1908-1909. Musée Picasso Paris)¹ et *St Antonius* (ca. 1908.

1 Œuvre reproduit dans *The Picasso Project*. Vol. The African Period 1907-1909. Paris and La Rue-des Bois, San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 2004, p. 307.

Moderna Museet, Stockholm. NMB 1246). Si dans le premier il travaille sur la figure féminine nue assise, dans le second, le sujet de la conversation de deux personnages masculins au premier plan (Saint-Antoine et Arlequin) et le nu féminin debout au fond dans le forêt, peut-être dans l'eau, se fait de manière plus explicite.

Afin de développer cette nouvelle approche et de relire certaines des critiques reçues par Picasso dans le période 1932-1962, ainsi que quelques textes consacrés à Manet dans ce même laps de temps, on remarque que l'historiographie s'est à peine aperçu du fait que, lorsque Picasso renvoie textuellement et/ou picturalement à Manet, il le fait à des moments qui semblent opportuns, artistiquement parlant, dans sa trajectoire, opportuns pas seulement sur le plan formel ou technique. Si bien que le geste qui en résulte n'est pas celui de se mesurer à un maître du passé, ou de dialoguer avec lui, en termes de composition, de coups de pinceau ou de couleur, mais celui d'activer pour lui-même les outils et les ressources avec lesquelles Manet a conquis son autonomie d'artiste, de maîtriser les secrets de sa peinture avec lesquels il a provoqué le divorce entre l'œuvre et le public, avec lesquels il a miné les systèmes de production de l'art en 1863. Cet article aspire à nuancer cette idée de dialogue chez Picasso afin de comprendre son intérêt pour Manet, comme une reconnaissance et une application de son *modus operandi*, de sa manière moderne, non seulement dans l'atelier, mais aussi, et surtout, au plan social, public et de marché, en ce qui concerne (et affecte) le statut de l'artiste et sa notoriété.

On compte au moins trois moments « Manet » évidents et largement connus dans l'œuvre de Picasso : en juin 1932, lorsqu'il écrit au crayon au revers d'une enveloppe la célèbre phrase « Quand je vois le déjeuner sur l'herbe de Manet je me dis des douleurs pour plus tard² » ; la série de dessins qu'il réalise du 26 au 29 juin 1954 sur un carnet³ ; et l'ensemble de toiles, de dessins et d'estampes qu'il entame par un premier groupe daté des 10 et 11 août 1959, qu'il reprend en

2 Pensée écrite au dos d'une enveloppe à l'en-tête de la galerie Simon, juin 1932. Fonds Picasso-Musée national Picasso Paris, 515AP/B/1/1.

3 Il s'agit du Carnet 50. Musée national Picasso — Paris, MP1882.

février 1960 et qu'il développe par intermittence jusqu'au 31 août 1962, avec les figures des quatre personnages de la toile découpées dans du carton, qui ont servi de maquette et de modèle pour réaliser les sculptures en béton produites avec la collaboration de Carl Nesjar et destinées au jardin du Moderna Museet de Stockholm, où elles furent installées en 1964⁴. *A posteriori*, la phrase de 1932 a généralement été comprise comme une prémonition de la série des années soixante. Toutefois, les dessins datés de juin 1954 ont presque toujours été séparés du récit⁵, même si Picasso souligne, en recourant aux majuscules, son intention de les garder dans son carnet : « ICI. Premiers dessins du déjeuner [sic] sur l'herbe. Premiers dessins sur le déjeuner [sic] sur l'herbe 1954 » —

C'est peut-être parce qu'ils ne résolvaient pas ces « douleurs pour plus tard », parce qu'ils sont plus proches de la copie de la toile — même si l'on sait qu'ils ont été réalisés à Vallauris, sans modèle, ou devant la reproduction photographique de l'œuvre originale — ou peut-être, aussi parce que ces feuilles du carnet sont suivies du dessin d'un autoportrait d'Eugène Delacroix, qui ouvre la voie à — ou, plutôt, reprend — sa série des *Femmes d'Alger d'après Delacroix*, en une opportune ritournelle⁶, série qui sera présentée dans l'exposition organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs, à Paris en juin 1955.

4 La référence à Manet et à ses œuvres figure dans d'autres exemples et dans d'autres œuvres de Picasso, par exemple dans le dessin de Jacqueline en Lola de Valencia (1955) ou dans la série *Le vieux musicien (d'après Manet)* (mai 1960), où le buveur d'absinthe résonne dans la figure ; ou même dans une gravure de la série de 1960-1965, où apparaît une figure masculine qui semble être l'autoportrait de Charles Baudelaire, réalisé par Manet comme estampe, en 1862, reproduit, entre autres publications, dans la monographie de Théodore Duret publiée par Paul Cassirer à Berlin en 1910 ou dans celle de Léon Rosenthal, *Manet, aquafortiste et lithographe*, Paris : Le Goupy, 1925, p. 74.

5 Ces dessins de 1954 ont bien été cités et incorporés au récit de la série dans les études et les travaux réalisés plus récemment, par exemple dans l'exposition *Picasso/ Manet. Le Déjeuner sur l'herbe*, signée Laurence Madeline et qui a eu lieu au Musée d'Orsay, 8 octobre 2008-1^{er} février 2009.

6 De la série *Les Femmes d'Alger d'après Delacroix* de Picasso et sa présentation à l'exposition parisienne de 1955, je me suis occupée dans *Informe Guernica*.

Ainsi considéré, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet semble se transmuier en une estampe possédant l'étrange pouvoir de provoquer une indigestion ou de lancer le mauvais œil. Mais ces douleurs, qui allait en souffrir ? Picasso ou le public qui contemplerait les œuvres réalisées par lui après avoir vu l'œuvre de Manet ? Les douleurs sont-elles causées par l'œuvre en tant qu'image ou par ce qu'elle a activé ? Pensons alors à la note manuscrite de Picasso comme aphorisme et non pas comme présage : « Quand je vois le déjeuner sur l'herbe de Manet, je me dis des douleurs pour plus tard », un peu comme un avertissement concernant le risque de mettre en jeu la célébrité acquise. Est-ce lorsqu'il voit cette œuvre au Louvre, au musée du Luxembourg, au Musée de l'Orangerie des Tuileries — lors de l'exposition organisée en juin 1932, qui commémorait le 50^e anniversaire de la mort de Manet —, dans les cartes postales qui la reproduisent, dans les livres d'art et les monographies publiés alors et des années plus tard, illustrés d'une profusion de reproductions photographiques ?

DOUBLE EXPOSITION : MANET ET PICASSO EN 1932

Aux dates où se tient l'exposition *Manet* de 1932, les Galeries Georges Petit accueille une grande exposition Picasso à caractère anthologique, pour laquelle 225 œuvres ont été réunies. Ainsi que des recherches récentes l'ont souligné, l'un des aspects majeurs de cette exposition était l'ordonnancement des œuvres en fonction de principes autres que la chronologie : thèmes, compositions, formats. De la sorte, l'artiste entravait la possibilité que public et critique réduisent son travail à une simple considération d'évolution stylistique⁷. Puisque le résultat de cette mise en scène se rapprochait

Sobre el lienzo de Picasso y su imagen, Madrid : Ediciones Asimétricas, 2019, plus précisément au chapitre « Trait d'union. Paris 1955 », pp. 95-105.

7 Alma MIKULINSKY, « An Art whitout Past or Future: The Summer Retrospective », dans *Picasso 1932. Love, Fame and Tragedy*, Achim BORCHARDT-HUME et Nancy IRENSEN (éds.), Londres : Tate Publishing, 2018, p. 119.

de son idée d'une histoire de l'art anonyme et étrangère à tout déroulement causal et linéaire de l'histoire, on s'est demandé si Carl Einstein avait pu participer à cet ordonnancement⁸, à la décision de retenir un critère autre. Par ce montage littéral, matériel et symbolique, Picasso situait la compréhension de son travail, pictural et

8 D'après la relation de faits élaborée par Laurence Madelaine, le 11 avril 1932, Pablo Picasso se rencontrait avec Etienne Bignou et Carl Einstein afin de préparer son exposition dans les Galeries Georges Petit, prévue pour le mois de juin. Vid. Laurence MADELAINE, "366 days", dans *Picasso 1932. Love, Fame and Tragedy*, Achim BORCHARDT-HUME et Nancy IRENSON (éds.), Londres : Tate Publishing, 2018, p. 238. Depuis 1928, Carl Einstein vivait à Paris ; il était éditeur de la revue *Documents* (1929-1930) et, parmi d'autres tâches, il avait commencé à écrire divers livres d'histoire de l'art. Entre 1932 et 1939, il travaillait sur son projet (inachevé) *Handbuch der Kunst* (Manuel d'art). On trouve une certaine similarité entre sa méthode de travail et sa conception (et fonction) de l'art et la présentation des œuvres de Picasso dans l'exposition de Paris de 1932 dominé par l'« accumulation » et le contraste produit par la volontaire omission d'une chronologie linéale. Ainsi, à propos de la méthode de Einstein en *Documents*, Uwe Fleckner signale que le principe éditorial de la revue était fondé sur « la transmutation de toutes les valeurs esthétiques par moyen de la confrontation visuelle directe, et parfois surprenant (choquant) d'œuvres d'art de tous les genres, temps et cultures ». Vid. Uwe Fleckner, « Coleccionar imágenes como acto de historiografía : Aby Warburg, Carl Einstein y algunos de sus contemporáneos », dans *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual*, Manuel FONTÁN DEL JUNCO, José Lebrero STALS, María ZOZAYA Álvarez (éds.), Madrid : Fundación Juan March/ Editorial de Arte y Ciencia ; Málaga : Museo Picasso Málaga, 2019, p. 137. Toutefois, l'approche la plus intéressante à ce sujet est celle de Maria Stavrinaki, qui a bien étudié le manuscrit *Handbuch der Kunst* (Manuel d'art) ; Einstein y développe un changement dans son approche ainsi qu'une tentative pour comprendre la société et la fonction de l'art par le principe de « longue durée » (*die lange Zeit*) de l'histoire de l'art. Stavrinaki indique : « Par la mise en œuvre de la théorie marxiste de la marchandise, Einstein donnait à son *Manuel d'art* l'ambition de mettre fin aux "caprices" des œuvres esthétiques, présentant les hommes en producteurs et en consommateurs d'objets symboliques ». Vid. Maria STAVRINAKI, « "Enfant né sans mère, mère morte sans enfant". Les historiens de l'art face à la préhistoire », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Préhistoire/Modernité, Maria STAVRINAKI et Rémi LABRUSSE (éds.), n° 126, hiver 2013-2014, p. 9. Et Maria STAVRINAKI, « Carl Einstein's History without Names: From Geology to the Masses », *Grey Room*, n° 62, hiver 2016, pp. 72-101.

sculpté, au sein d'un débat qui occupait la critique et l'histoire de l'art contemporain, tout en l'apparentant à Manet. Il s'agissait de la survie — ou de l'actualité, au fil des études sur l'art, sur l'ethnologie, sur l'archéologie et sur l'anthropologie alors en cours, animées ou secouées par les recherches contemporaines sur l'art préhistorique — du principe de *Kunstwollen* d'Aloïs Riegl. Ce principe était toujours d'actualité chez certains historiens et intellectuels dans les années vingt et trente. Par lui, on appréhendait l'art comme une pulsion élémentaire et gratuite de l'homme, comme des traductions constantes d'une origine, d'une forme, d'une image qui demeure, ce qui peut en définitive être compris comme un « art qui surgit de l'art lui-même au travers de l'action des mains et des outils sur les matériaux⁹ ».

La critique ne manqua pas de remarquer la simultanéité des expositions Manet et Picasso sur la scène parisienne de l'été 1932. Dans *La Nouvelle Revue Française*, le peintre André Lhote attirait l'attention du lecteur sur le fait que de deux événements apparemment isolés surgissaient de curieuses similitudes, puisque, même si l'on considérait Manet et Picasso comme deux caractères différents, ils avaient en commun une faiblesse — que certains appelleraient « défaut », d'autres « vertu » — qui n'était autre que « la compilation picturale » :

Tout artiste doué de sensibilité subit des influences, dont l'alliage avec un riche fond incandescent produit ce qu'on nomme la personnalité. Mais s'il est peu d'exemples d'artistes ayant systématiquement non seulement leurs procédés, mais leur motifs d'excitation dans des œuvres d'art, qu'ils recommencent en les simplifiant, en les compliquant ou en les déformant. « Peindre d'après nature » est le procédé de travail le plus répandu, mais « peindre d'après de la peinture » avec la continuité qu'y apportent ces deux grands artistes apparaît comme une entreprise extraordinairement nouvelle. Ces deux peintres dont le nom est

9 Juan José LAHUERTA, « Julio González. Ser artista », dans *Julio González. Ser artista*, Valencia : Institut Valencià d'Art Moderno, 2023, p. 122.

synonyme de scandale et de révolution, sont donc deux compilateurs¹⁰.

À partir de là, le texte de Lhote se complique en argumentations « avant la lettre » qui visent à contrebalancer l'image répandue d'un Picasso en dialogue avec les maîtres. Mais il cherche surtout à démontrer sa thèse sur la compilation picturale. Il s'occupe en premier lieu du rapport des deux artistes avec les musées, on peut penser que vus comme synecdoque de l'histoire de l'art, comme lieux réunissant un immense corpus d'œuvres de tous les temps. Il écrit à ce propos que Manet aimait visiter les musées pour y chercher les œuvres « les plus spécifiquement picturales, celles qui renferment les plus belles matières, les plus habiles coulées de pâte ou les plus nerveux coups de brosse¹¹ ». Au sujet de Picasso, il soutient qu'il s'intéresse à toutes les manifestations extra-picturales (et les encense) que l'on trouve dans ces mêmes musées : aucune modulation de tons chauds et froids, par exemple, mais choix de surfaces monochromes qui lui servent de support pour le graphisme. Lhote en conclut pour l'instant que « la passion de créer sur du déjà-crée lui fait passer en révision à peu près tous les moyens d'expression inventés au cours des siècles, sous tous les climats¹² ». On comprend que, dans son analyse et pour les deux artistes, Lhote faisait référence à la partie la plus matérielle et physique de la pratique picturale, celle avec laquelle on configure ou on teste des systèmes de représentation, et non pas à la formation académique consistant à copier des œuvres du passé (des autorités entérinées par le musée), travail obligatoire dans les écoles d'art. Quant à « l'extra-pictural » chez Picasso, il conviendrait d'y accorder davantage d'attention : la valeur de l'art va au-delà de la peinture, de ses plus-values.

10 André LHOTE, « Chronique des arts : exposition Picasso (Galeries Georges Petit) ; exposition Manet (Musée de l'Orangerie) », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1932, p. 285.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, p. 287.

En second lieu, Lhote se penche sur une autre caractéristique que partagent les deux artistes, sous-tendue par la valeur du scandale : « l'extrême réalisme du ton¹³ », qu'illustrent *Le Balcon* (1868-1869) de Manet et les grandes natures mortes de Picasso présentées dans l'exposition, comme *Mandoline et guitare* (1924)¹⁴. La question du réalisme, en tant que rejet de l'idéal, voire d'une peinture d'idées, est un trait qu'avait déjà noté Charles Baudelaire et d'autres critiques d'art contemporains de Manet. Pour Lhote, ce réalisme commence dans le caractère des couleurs employées (vert acide pour la balustrade, blanc clair pour les robes, noir pur pour les cheveux, bleu vif pour le ciel et la mer, etc.), se poursuit par « le rejet de la troisième dimension » et, en découlant, par l'absence de perspective au moment de composer le tableau, et donc par un refus de l'ensemble des règles qui garantissent, moyennant l'illusion d'optique, la disposition des corps et des objets dans l'espace dimensionnel de la toile de manière équilibrée, échelonnée et lisible dans le respect des principes d'ordre et de clarté. Lhote signale ici une évidence, qui sera aussi l'un des axes de l'essai que Georges Bataille publiera sur Manet en 1955 : la fin de la peinture éloquente. Par la disposition des personnages, par l'orientation des regards, des têtes et des mains, Manet interdit toute possibilité de conversation ou de socialisation entre les protagonistes de ses tableaux, lesquels s'érigent en simples thèmes picturaux. De même, et cela s'étend à Picasso, par la façon dont il résout la création d'un tableau, via le chevauchement des corps et des plans, en tant que champ de signes significants.

Lhote rappelle que l'une des critiques adressée à Manet fut d'être un peintre de cartes à jouer, une insulte qui, à son avis, faisait de Manet un précurseur de Picasso, qu'il qualifie à son tour de « peintre de tarots démesurés¹⁵ ». La déclinaison est très pertinente, non seulement parce qu'elle renvoie au plus grand format des œuvres du second artiste, mais aussi du fait que, dans les mains des voyants,

13 *Ibidem*, p. 288.

14 Pablo Picasso, *Mandoline et guitare* (Mandolin and Guitar), 1924. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Inv. n° 532358.

15 André LHOTE, *op. cit.*, p. 288.

ces autres cartes sont utilisées pour deviner ou lire l'avenir en raison de leur nature d'images polysémiques dont l'interprétation passe par un *ars combinatoria* d'images, de leur disposition (sens) et de leur ordre d'apparition. Le choix qu'il expose ensuite est intéressant pour ce qui est du problème ultime de la peinture qu'il soumet : Manet face aux scènes bucoliques et aimables de Corot ; Picasso et l'agréable accueil que Matisse souhaitait pour toute œuvre d'art. Lhote se pose cette question : « Souhaiter un retour à l'intensité émotive, est-ce souhaiter que soient atténués les moyens d'expression, si péniblement, si courageusement retrouvés ?¹⁶ ». Il parle de moyens d'expression (outils, procédés, systèmes), pas de copie d'œuvres ou d'imitation de styles. Pour Manet, comme lui-même l'a signalé en se référant au travail de ses premières années, les moyens d'expression, les ressources avec lesquelles un artiste réalise une œuvre intense, consistent précisément en une apparente simplicité de moyens. Ce n'est pas la maladresse de qui ne sait pas peindre, mais l'astuce de qui choisit et épure, ou de qui sème la confusion en faisant croire qu'il ne sait pas faire. Et c'est dans ce choix de déblayer son chemin que se produit le scandale de l'accueil de son œuvre, car il travaille conformément à un code qui attaque, en premier lieu, les règles dont dispose le public pour lire et admirer l'œuvre d'art. Deuxièmement, il attaque le public, supposé être le contenu et le sujet de sa peinture, en lui montrant son néant. Outre le réalisme et le dédain envers la troisième dimension, un troisième facteur se manifeste dans son *modus operandi*, facteur qui lui a permis d'activer (et d'articuler) une révolution : les titres de ses œuvres ou, pour Pierre Bourdieu, « le statut du titre¹⁷ ». Avec *Olympia* (1863), mais surtout avec *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), Manet a volontairement et consciemment renoncé aux techniques consistant à euphémiser les titres, à faire montre d'« un langage euphémistique, conforme aux règles du bien-dire¹⁸ ». Dans son cas, l'apparente simplicité ou économie de

16 *Ibidem*, p. 288-289.

17 Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris : Éditions Raison d'agir ; Éditions du Seuil, 2003, p. 57.

18 *Ibidem*.

moyens s'étend aussi au titre, qui n'est ni ronflant ni allégorique ; son tableau représente un déjeuner champêtre, sur l'herbe. Il insiste de la sorte sur la conformité (le réalisme) entre ce qui est représenté et le titre, au mépris des principes sur lesquels repose l'idée de beauté dans la tradition académique de l'enseignement des beaux-arts, la bienséance, par exemple. Pour sa part, et en suivant l'exemple de bien des artistes (modernes) depuis la fin du XIX^e siècle, Picasso ne s'est en général pas compliqué la vie avec les titres au fil de sa carrière et, pour ce qui nous occupe, il ne l'a fait ni pour ses dessins de 1954 ni pour la longue (et abondante) série qu'il entama en août 1959 — *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*. Il confirme de la sorte que son affaire était de « peindre d'après de la peinture ».

Très différente, pour ne pas dire opposée, est la critique publiée dans *Vu* et signée Jean Gallotti. Dès le titre (« Manet ou Picasso. La peur d'être en retard »), l'auteur place le lecteur face à un dilemme, à un choix dont il n'a rien décidé. La laideur de ses modèles (et de ses thèmes) et l'aversion que ses œuvres provoquèrent chez le public il y a cinquante ou soixante ans ont disparu. Cela « a cessé de nous déplaire ou, au contraire, suscite notre admiration. Manet est pour nous un classique¹⁹ ». Quant à Picasso, ou plutôt à son travail, Jean Gallotti le divise en deux groupes. L'un où les œuvres sont (et ont toujours été) intelligibles pour le public. L'autre — dominé par les tableaux cubistes et les papiers collés — où le public ne reconnaît que des figures humaines arbitrairement déformées et une palette aux couleurs désagréables, le tout étant étranger au (conventionnel) bon goût. C'est pourquoi Gallotti accuse les cubistes d'avoir expulsé l'art du domaine qui est le sien depuis des temps immémoriaux²⁰. Il soutient donc que réduire la représentation de la réalité à un ensemble de formes géométriques simples, ou démembrer les corps pour ensuite en regrouper capricieusement les parties est le type de jeux auquel un maître comme Picasso peut trouver un certain plaisir, mais qui ne donnera jamais lieu à des œuvres durables, qui demeurent dans le

19 Jean GALLOTTI, « Manet ou Picasso. La peur d'être en retard », *Vu*, n° 226, 1^{er} août 1932, p. 1158.

20 *Ibidem*.

temps et s'inscrivent dans la culture. Et comme les choses ont avancé, pour Gallotti le temps a travaillé en faveur de Manet, dont les œuvres sont entrées dans l'histoire de l'art : « Des fresques rupestres des Eyzies à *Olympia*, en passant par les peintures de l'ancienne Égypte, l'interprétation de la vie par l'artiste paraît immuable quand on n'en considère pas les détails²¹ ». Si, d'une part, l'œuvre de Manet et la révolution symbolique que sa peinture a créée ont été naturalisées, par ailleurs la chaîne de noms propres et d'époques élaborée par le critique laisse entrevoir que le récit se complique.

On le voit, pour Gallotti la valeur de l'œuvre d'art réside dans sa durabilité, laquelle est garantie par son intelligibilité, par sa clarté comme image et par sa faculté de représentation de la réalité. Pourtant, ce qui retient l'attention dans son affirmation, c'est le voisinage, au sein de l'énumération, au sein de la recherche de références dans l'histoire de la peinture et de l'art, des œuvres de Manet et des peintures rupestres des grottes de la région des Eyzies²², situées en Dordogne. Cette association peut sans doute s'expliquer par sa volonté de réalisme, par le recours à des couleurs pures, acides, nettes ; ou par la synthèse du dessin, par l'apparente simplicité de moyens d'expression grâce auxquels il obtenait une intensité maximale dans la représentation. En dehors de ces conjectures, il semblerait que Gallotti connaissait les théories et les évaluations (esthétiques, anthropologiques) que l'étude des grottes et des peintures préhistoriques — comme celles des Eyzies — proposait alors. Par exemple, une fois souligné le caractère anonyme de l'art rupestre, on ne peut pas appliquer les systèmes de classification et de narration fondés sur la biographie de l'artiste, et il faut déduire des peintures elles-mêmes les critères qui vont servir à les analyser et à les classer, comme l'a signalé Maria Stavrinaki, à partir de facteurs tels que « les rapports de

21 *Ibidem*.

22 Les grottes de Combarelles et de Font-de-Gaume, à Les Eyzies, ont été découvertes en 1901 ; en 1906, Louis Capitan, Henry Breuil et Denis Peyrony, ses découvreurs, publièrent une étude intitulée *Les Gravures de la grotte des Eyzies* (Paris : F. Alcan). En 1931, Peyrony publie *Les Eyzies : Ses musées d'art préhistorique* (Paris : Henri Laurens), étant lui-même le premier directeur du musée.

composition, les lois visuelles, la *Gestaltungsprinzip* [principes d'organisation des motifs] de l'époque [les années 20 et 30]. Existait-il du reste un terrain plus propice à révéler les méthodes *fondamentales* de l'art que celui des fondements mêmes de l'histoire?²³ »

Gallotti cite *Olympia*, mais l'on peut penser que sa proposition d'association dans le récit de l'histoire de l'art est aussi valable pour *Le Déjeuner sur l'herbe*, une autre des premières œuvres de Manet où l'on reconnaît une surface dans laquelle les formes, définies par la matérialité du coup de pinceau, sont disposées en fonction de lois visuelles, sans échelle ni perspective ; une œuvre dont le titre, nous l'avons vu, prend le pas sur la représentation ; une œuvre par laquelle le public — en 1863 — se sentit montré du doigt et mis à nu par la « révolution symbolique » opérée par Manet, une révolution, selon Pierre Bourdieu, « qui bouleverse des structures cognitives et parfois, dans une certaine mesure, des structures sociales²⁴ », qui contient et participe, sans aucun doute, d'« une véritable révolution des rapports de production artistique et a pour principe une transformation de la représentation de ces rapports²⁵ ». Ce que nous appellerions partiellement et euphémiquement le marché de l'art. Même si cette révolution a fini, aux mains de son propre objectif et de son propre destinataire, par être assumée et inversée ; car, avec le temps, le public a fini par s'habituer à l'abdomen sale d'*Olympia* et à ce que *Le Déjeuner sur l'herbe* signifiait moralement, sociologiquement et picturalement, le désactivant, comme l'illustrent les mots de Gallotti, ou comme Max Raphael le signale dans son analyse sur l'art bourgeois dans l'essai qu'il a publié sur Picasso en 1933, texte dans lequel il renvoie aux œuvres présentées dans l'exposition des galeries Georges Petit :

Le renouvellement de l'art bourgeois proprement dit, la peinture de chevalet et la sculpture, s'effectua ainsi en-dehors des

23 Maria STAVRINAKI, « “Enfant né sans mère, mère morte sans enfant”. Les historiens de l'art face à la préhistoire », *op. cit.*, p. 6.

24 Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 13.

25 *Ibidem*, p. 591.

cercles officiels et en opposition avec le public. Guys, Manet, Degas acquièrent de nouveaux moyens d'expression de la vie sociale de la bourgeoisie contemporaine²⁶.

Dans son essai, Max Raphael pointait un autre sujet qui pourrait servir de guide pour regarder, d'un autre point de vue, mais aussi depuis la révolution symbolique opérée par Manet comme par Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet et les œuvres de Picasso *d'après Manet* :

Les limites de principe de l'art bourgeois moderne se manifestent le plus clairement en ce qu'en dernière instance elles prennent racine dans la caricature dont nul ne saurait contester l'origine économique et sociale [...] Ce qui caractérise essentiellement ce style, c'est que l'ensemble cesse de déterminer les parties ou bien d'être le résultat d'une addition de parties homogènes, en un mot d'être quelque chose d'harmonieux²⁷.

Une chaîne de caricatures : la toile de Manet pour son époque, les œuvres de Picasso *d'après Manet* pour les critiques, pour le public et pour les historiens. Ces deux cas illustrent la caricature comprise comme outil, comme moyen d'expression réaliste qui mène au démembrement des parties de la composition, au rapport désajusté et dissonant de ces parties caricaturisées qui forment la composition et manifestent en même temps l'impossibilité de constituer un ensemble, une unité lisible. Cette qualité avait déjà été remarquée par un critique de la *Gazette de France* en 1863 au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet : « Ces personnages se découpent à l'emporte-pièce avec une crudité qu'aucun compromis n'adoucit²⁸ » ; opinion qu'Émile Zola trouvait exagérée puisqu'il demande

26 Max RAPHAEL, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris : Éditions Excelsior, p. 194.

27 *Ibidem*, p. 209-210.

28 Cité dans Georges BATAILLE, *Manet*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1994 [1955], p. 62.

en 1867, que l'on juge Manet en tant que peintre : « L'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme ; ce qu'on appelle composition n'existe pas pour lui ; la tâche qu'il s'impose n'est point de représenter telle pensée ou tel acte historique. [...] il sait peindre, voilà tout²⁹ ». Si bien qu'à l'absence de conversation, à la constatation d'une peinture qui n'est plus éloquente, qui ne persuade ni ne charme plus, et à l'impossibilité que figures et fond parviennent à construire un ensemble, venait s'ajouter le malaise causé par sa nature de caricature. Le secret de tout cela, la manière moderne de Manet, résidait dans quelque chose que j'ai déjà mentionné, dans le geste intentionné de travailler avec une apparente simplicité de moyens, attitude où se concentre aussi sa posture contre les critiques d'art conventionnels et compassés, tout en s'obstinant à définir sa peinture à partir de ce qu'elle n'est pas³⁰. Il tentait par-là de révolutionner l'art académique de l'intérieur ainsi que de se forger un statut et de le maintenir. L'une des dimensions de ce statut était de veiller au prix de ses œuvres (qui étaient des prix d'artistes académiques), quelque chose qui, pour certains de ses contemporains était la preuve d'une ambition démesurée ou inexplicable, dont témoignait le prix qu'il donnait à ses tableaux, si l'on en croit l'inventaire de son atelier effectué au début des années 1870³¹.

Un autre facteur de la façon de travailler de Manet consistait à synthétiser en schèmes graphiques les œuvres qu'il avait vues dans les musées³², comme l'a indiqué Bataille en 1955. Ces schèmes illustrent les tandems d'œuvres qu'il a générés pour l'histoire de l'art : la *Vénus d'Urbino* (1538) du Titien et son *Olympia* ; *Le Concert champêtre* (1510) du Titien/Giorgione ou la gravure du *Jugement de*

29 Émile ZOLA, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris : E. Dentu, 1867, p. 25-26.

30 Cf. Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, « La pintura se complica », dans *Manet en el Prado*, Madrid : Museo del Prado, 2003, p. 95-117.

31 Claude Monet disait de lui que c'était « un être exquis, sensible qui souffrait d'être molesté, mal compris. Il vendait cher, ayant de la fortune », dans Simon KELLY, « Quel marché pour Manet ? », dans *Manet inventeur du moderne*, Stéphane GUÉGAN (éd.), Paris : Musée d'Orsay ; Éditions Gallimard, 2011, p. 59.

32 Georges BATAILLE, *Manet, op. cit.*, p. 61.

Pâris (1517-1520) de Marco Antonio Raimondi d'après Raphaël et son *Déjeuner sur l'herbe*, liste à laquelle on peut ajouter les noms et certaines œuvres de Goya, Velázquez, etc. Il y a aussi la soumission au présent des sujets des toiles que nous venons de citer, un geste par lequel Manet opère « le renversement du passé, la naissance d'un ordre nouveau³³ ». On reconnaît aussi ces principes dans le travail de Picasso, qui arrive au sommet du réalisme — par le sujet —, au manque de bienséance, au manque de conjonction entre les figures et à la conservation de son statut comme artiste à l'aide des sculptures en béton qu'il produit, avec la collaboration de Carl Nesjar, pour le Moderna Museet de Stockholm, qui fait l'acquisition de l'ensemble dans le cadre de l'exposition *Önskemuseet* [Le musée de nos désirs], qui s'est tenue à l'hiver 1963-1964.

Dans sa minutieuse et kaléidoscopique étude de Manet, où l'origine et la défense du statut social et matériel de l'artiste occupe une place centrale, étude développée et présentée dans une série de conférences données au Collège de France en 1999 et 2000, Pierre Bourdieu reprend la question de la composition des tableaux depuis l'idée des schèmes graphiques. Il signale ce qui suit :

Il est probable qu'il a acquis l'essentiel de ses schèmes à force de voir les peintres, à force de les regarder le pinceau à la main, à force de les mimer. [...] Il faut chercher ce que Manet a en quelque sorte dans l'œil et dans la main, comme on dit « avoir le compas dans l'œil », ou l'« œil du Quattrocento », c'est-à-dire les structures sociales de l'œil³⁴.

Cette approche socio-physiologique de Manet avait déjà été proposée par Marie-Louise Bataille dans la description synthétique et

33 *Ibidem*.

34 Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, p. 83. Bourdieu reprend cette question dans son cours du 8 mars 2000 : « [Cours du 20 janvier 1999] Il a toujours du matériel iconographique dans l'œil, c'est-à-dire des manières de traiter canoniques. Il a des techniques de représentation, des répertoires d'expression et des postures, des trucs », en *op. cit.*, p. 493.

énergique qu'elle fait de la méthode de l'artiste en 1932, au sein de l'ouvrage *Manet : l'œuvre de l'artiste en 480 phototypies* : « L'œil perçoit, la main opère³⁵ ». Elle semble insister sur le caractère réaliste de sa peinture ou pointer, à son tour, une pratique picturale en rupture avec le principe mécanique (la copie) et avec l'idéal (l'abstraction), qui lui sert de plus à étayer la théorie voulant que l'art surgisse de l'art via les processus de transformation des matériaux qui le constituent. C'est ainsi que la phrase de l'artiste notée par Antonin Proust — « Il faut être de son temps et faire ce qu'on voit » — redevient d'actualité. En 1932, Picasso confirme le succès obtenu au long des années 1920, et, à dire vrai, au vu de tous les événements de cette année, personne ne peut plus douter de ce que son statut de peintre et de sculpteur est respecté par la critique, par le public et par le marché³⁶ : deux expositions — une à Paris, une à Zurich — et leurs catalogues, publication du premier volume du projet de catalogue raisonné entamée par Christian Zervos, série photographique réalisée par Brassai dans le studio de la rue de La Boétie et dans l'atelier de Boisgeloup, dont des photos vont illustrer l'article d'André Breton titré « Picasso dans son élément » (*Minotaure*, n° 1, 1933) et, enfin, publication par Bernhard Geiser du volume *Picasso, peintre-graveur. Catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, en 1933. Avec tout cela, avec ces éléments extra-picturaux³⁷, le marché et les institutions étaient actifs.

35 Cité dans Jean CASSOU, *Ed. Manet*, Paris : Flammarion, 1954, s/p.

36 Voir ROCÍO ROBLES TARDÍO, « Una red de intenciones. Sobre la Suite Vollard de Pablo Picasso », dans *Pablo Picasso. Suite Vollard*, Madrid : Fundación MAPFRE, 2021, p. 46-65.

37 Cf. Juan José LAHUERTA, « Las pantuflas de Picasso y las paráfrasis de Dalí », dans Juan José LAHUERTA, *Arte en la época del infierno*, Madrid : Ediciones Asimétricas, 2021, p. 192-234.

DÉBATS ARTISTIQUES ET SENSIBILITÉ MODERNE, 1955

La surprenante association de 1932 entre Manet et les peintures rupestres sera développée, et les motifs de cette approche sans doute plus argumentés, des années plus tard. En 1955, Georges Bataille publie deux livres — *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de la peinture* et *Manet* — qui s'insèrent chacun dans l'une de deux collections de l'éditeur Albert Skira : « Les grands siècles de la peinture » et « Le goût de notre temps ». Si l'une de ces deux collections passe en revue, ou se penche sur, ce qui survient au fil du temps — *De Goya à Gauguin. Le XIX^e siècle ; Du Caravage à Vermeer. Le XVI^e siècle ; La Peinture romaine ; La Peinture byzantine*, etc.—, l'autre est nominale, réservée aux noms qui balisent une conception linéaire (et géniale) de l'histoire de l'art. Les deux collections se complètent et s'insèrent dans un projet éditorial de plus grande envergure — mis en œuvre par Albert Skira — qui cohabite et rivalise avec la collection « L'Univers des Formes », créée en 1955 par les éditions Gallimard, au sein de laquelle André Malraux, directeur de la collection, a produit quelques projets de son cru³⁸. On assiste donc à une phase de grande activité éditoriale liée à un phénomène, la vente de livres d'art, qui associe vulgarisation et essai rigoureusement académique à des reproductions photographiques — en couleur et en noir et blanc, mais toujours de très grande qualité — dues la plupart du temps à des photographes de prestige, comme Roger Parry pour Gallimard et André Vigneau pour le projet *Encyclopédie photographique de l'art*, publié par Éditions TEL (5 vols., 1935-1949). Tout cela est signe d'une abondante consommation de reproductions d'œuvres d'art.

En ce qui concerne les deux ouvrages de Bataille d'une part, et en simplifiant ici l'énoncé, ils ont habituellement été estimés

38 Sur les projets éditoriaux de Skira, et en particulier sur ceux de Gallimard et sur le rôle d'André Malraux dans le codage d'une histoire de l'art illustrée à partir de son *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (3 vols., 1952-1954), ainsi que sur les albums d'art et le rôle des photos et des archives photographiques, voir Walter GRASSKAMP, *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2016.

complémentaires dans le sens où ils s'occupent de deux moments fondateurs de l'art vu par la peinture. Si l'on veut être plus précis, on parlera de deux épisodes embryonnaires de la configuration de systèmes de représentation : la naissance de la peinture *en soi* et le moment charnière, ou crise, qui marque ensuite la naissance de la peinture moderne, telle qu'on la (re)connait en 1955. Du premier des épisodes, on ne savait presque rien en 1955, car on ne savait presque rien des hommes qui avaient exécuté ces peintures³⁹. Le second épisode est déclenché par Édouard Manet, notamment par *Le Déjeuner sur l'herbe*, œuvre à laquelle est consacrée une partie du livre de Bataille, qui examine aussi *Olympia*. Bataille prévient que l'artiste — par son caractère et ses aspirations et à travers son œuvre — ouvre en quelque sorte une étape noire de l'art et de sa consommation. Cette étape est définie, ou caractérisée, par la rupture entre le goût du public et la beauté variable. Son symptôme, ou sa manifestation, est constitué de la colère et des rires qui ont ouvertement éclaté au Salon, devenant des indices de la cassure. Jean Cassou, qui publie une monographie sur Manet, en 1955 également, est d'accord avec Bataille sur deux points : le divorce entre public et œuvre et le fait que ce phénomène marque la naissance de l'art moderne. Jean Cassou signale en outre l'obstination de Manet à ne pas prétendre faire autre chose que de la peinture, mais alors de la peinture dépourvue de tout ce qu'attendait le public, « c'est-à-dire [de la] peinture-peinture. C'est-à-dire de l'art moderne⁴⁰ ». En 1955, si l'on veut beaucoup résumer, le public, via la critique et les artistes, est en train de s'adapter à cet « art autre », comme l'a qualifié Michel Tapié dans son exposition et dans son livre de 1952. On assistait aussi à la configuration d'une nouvelle École de Paris et à la consolidation du mouvement peinture-peinture, panorama dans lequel se distinguent par exemple le critique et historien de l'art Georges Duthuit et le peintre Nicolas de Staël. Que de hasards. De même que, depuis 1949 et à l'époque, on assiste en Espagne à

39 Georges BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de la peinture*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1955, p. 13.

40 Jean CASSOU, *op. cit.*, s/p.

une récupération de l'art préhistorique à partir de la pratique de l'art moderne, à un primitivisme d'après-guerre, comme l'illustrent la création de l'École d'Altamira et la tenue de la Première semaine d'art de Santillana del Mar (Cantabrie), en 1953, manifestations conduites par les critiques Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella, Ricardo Gullón, Carlos Edmundo de Ory et par les artistes Ángel Ferrant, Mathias Goeritz et Joan Miró, entre autres⁴¹.

Ces deux ouvrages de Bataille contribuaient donc à une série d'intérêts éditoriaux, comme nous le disions, et ils s'inséraient dans les débats artistiques (art brut, art autre, art informel, expressionnisme abstrait) qui marquaient l'époque. Ils intervenaient aussi à un moment où la figure de Manet était récupérée et revisitée par les institutions, les critiques et les artistes. On citera à cet égard l'entrée d'un ensemble d'œuvres graphiques de l'artiste au musée du Louvre en juin 1954 ; la monographie, déjà citée, que publie Jean Cassou en 1955 ; l'intérêt soutenu et intermittent de Picasso ; et l'exposition que le musée Cantini consacre à Manet à Marseille en mai 1961. La valeur conjoncturelle de ces deux titres de Bataille est donc claire. Comme on peut le lire dans le prologue écrit par Albert Skira pour le livre sur Lascaux, d'une part l'idée de cet ouvrage est venue de Bataille lui-même et Skira y a vu « l'introduction naturelle, logique, de notre collection "Les Grands Siècles de la Peinture" » et, d'autre part, le sujet choisi — « ces peintures préhistoriques, témoignage de l'art à ses origines » — était pour Skira étrangement proche de la sensibilité moderne. En prenant ces peintures en considération, on aurait pu dire que le temps n'existait pas. Là se trouvait la question de fond : le débat sur le pur présent.

Le livre sur Lascaux est un essai dans lequel les peintures rupestres de la grotte, découvertes en 1940, sont vues par Georges Bataille comme l'épitomé d'un art anonyme à l'indiscutable fonction sociale et religieuse et, en même temps, aux caractéristiques des plus

41 Alex MITRANI, «Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad », dans *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO (dir.), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 263-277.

modernes : gestualité, violence, matérialité, rite et sacrifice, volonté de représentation, etc. Par son sujet, son ouvrage se rapproche du travail de Max Raphael — *Prehistoric Cave Paintings* (1945) —, mais son approche est voisine des travaux de Roger Caillois, et plus précisément de son article intitulé « La théorie des jeux », publié dans le numéro de janvier-mars 1958 de la *Revue de Métaphysique et de Morale*. Cet article développe et nuance un article précédent, titré « Structure et classification des jeux », publié en octobre 1955 et développé et complété dans un livre, *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)* (1958). Au centre de l'intérêt de Georges Bataille pour les peintures de Lascaux se trouve la détection de preuves et d'arguments relatifs aux systèmes d'organisation de l'homme. Il soutient en effet que « l'activité esthétique [qui distingue l'homme de Lascaux] est en essence une forme de jeu⁴² », une forme de socialisation, d'organisation et d'apprentissage à travers des règles, et aussi une façon d'insuffler un désir de victoire (*agôn*) ou de s'en remettre au destin (*alea*), deux manières symétriques de briguer le triomphe et de survivre⁴³.

La dialectique que Bataille établit dans son approche des peintures de la grotte de Lascaux est la même, quoiqu'inversée, qu'il utilise lorsqu'il étudie la figure et l'œuvre de Manet. À ce sujet, même s'il reconnaît que, par rapport à ces dernières, ces peintures rupestres sont stupéfiantes et qu'elles transmettent une extrême et intime émotion, elles sont illisibles et énigmatiques car on ne peut rien dire d'elles en première instance, si ce n'est qu'elles ont été réalisées par des habitants de la terre dont ne nous sont parvenus que des restes, des fragments d'os et d'instruments que l'on va pouvoir commencer à classer, à étudier et à ordonner⁴⁴. L'œuvre de Manet, elle, est indicatrice de l'épuisement de la peinture éloquente, d'une

42 BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de la peinture*, op. cit., p. 35.

43 Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige)*, Paris : Gallimard ; Nouvelle Revue Française, 1958, p. 37.

44 Georges BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de la peinture*, op. cit., p. 13.

peinture qui cesse d'être joyeuse ou d'émouvoir et devient donc inaccessible, car elle trahit ses contemporains par sa représentation, ayant vidé cette représentation de toute gloire ou de toute immortalité, ayant réduit ses contemporains à leur caricature. Autrement dit, l'il-lisibilité des peintures rupestres annule la possibilité de connaître les systèmes de production que ces peintures génèrent et auxquels elles participent ; alors que l'absence d'éloquence des œuvres de Manet est l'indication exaspérante — inversement proportionnelle — du système de production bourgeois, elle est d'abord l'annonce de sa démolition, bien que sur sa peinture ses fondations seront ensuite posées. Mais de plus, en tant que synthèse de cet exercice dialectique, les deux sujets d'étude de Bataille, ces deux moments de fondation de l'art — Manet et Lascaux —, visent à un même objectif : « ils créent le monde qu'elles figuraient⁴⁵ ». C'est un art fondé sur l'expérience visuelle, il n'est pas normatif, ce n'est pas un art fait pour plaire mais pour signaler et affirmer de nouvelles structures sociales, qu'il représente et n'idéalise pas. On pourrait signaler un autre point qui rapproche les peintures de Lascaux des œuvres de Manet : la composition à la surface. Georges Bataille, comme Max Raphael, ne parvient pas à expliquer la superposition de la représentation d'animaux, de signes et de figures sur les parois de la grotte. Les deux auteurs conjecturent quelque chose en lien avec le totémisme et l'action collective (Raphael) ou la lutte entre les clans (Bataille)⁴⁶, jugeant que quiconque peint par-dessus ne voit pas ou ne tient pas compte de la représentation qui existait au préalable sur le rocher.

Le fait d'associer Manet aux peintures rupestres des Eyzies en 1932, et aussi en 1955, peut aussi s'expliquer par le principe du présentisme propre à la préhistoire, formulé par les historiens de l'art dans les années 1920 et les décennies suivantes. Comme l'a signalé Maria Stavrinaki, « l'on a pu voir dans la préhistoire un pur présent, c'était, en partie, en raison de l'explication récurrente de son art

45 *Ibid.*, p. 130.

46 Maria STAVRINAKI, « “Enfant né sans mère, mère morte sans enfant”. Les historiens de l'art face à la préhistoire », *op. cit.*, p. 8.

comme “découpé” dans l'évolution⁴⁷ ». De plus, lorsqu'on étudie l'art rupestre, on remarque son caractère réfractaire à l'analyse stylistique, de même qu'aux étiquettes et aux filiations⁴⁸. Ne reconnaît-on pas là le cas de Manet ? Et l'œuvre de Picasso ? Éternel présent ou temps suspendu. *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet est le ressort qui sous-tend la relation de Picasso avec les systèmes de production, avec la critique, avec le marché, avec les institutions. La phrase que Picasso écrit en 1932 nous fait penser au statut de l'artiste, à ce qu'il en coûte de l'atteindre et bien plus encore de le garder, après son exposition publique de 1932. Quant à 1954, les préparatifs de l'exposition *Picasso* qui se tiendra l'année suivante aux Arts Décoratifs de Paris, et a obtenu l'accord immédiat de l'artiste, commencent au début du mois de mai⁴⁹. L'exaspérant « ICI » accompagné du titre de l'œuvre de Manet semble être le début d'un projet qui se veut durable, comme qui grave au canif sur le tronc d'un arbre le nom d'une personne aimée ou une date, dans la volonté de faire de cette expression de sentiment (de cet instant) un présent éternel. Ainsi, quand on tourne les pages du carnet, la première chose qui surgit est cet avertissement de l'ici et maintenant, à côté du titre *déjeuner sur l'herbe*. Il est suivi de deux dessins montrant la composition, puis de deux autres dessins de détails des figures. Ce sont justement ceux qui contiennent les indices de la révolution symbolique effectuée par Manet : la figure féminine nue — entre deux figures masculines habillées — regardant le spectateur⁵⁰. L'ICI vire au JUSQU'ICI lorsqu'apparaît le dessin, daté du 29 juin, de l'autportrait de Delacroix, qui lui aussi tourne la tête et fixe son regard sur le spectateur. Que s'est-il passé pour que ce glissement, ou cette césure, se produise ? Dans une lettre datée du 25 mai 1954, Daniel-Henry Kahnweiler communique à Picasso que René d'Harnoncourt, directeur du Museum of Modern Art de New York, veut organiser une autre grande exposition de lui. Au vu

47 *Ibidem*, p. 11.

48 *Ibidem*.

49 Lettre de Daniel-Henry Kahnweiler à François Mathey, 13 mai 1954. Les Arts Décoratifs Archives, Paris. Paris. D1/296 article 4 Expo.

50 Voir la note 56.

de l'horizon d'expositions et d'engagements déjà prévus pour les prochaines années, Kahnweiler lui fait savoir qu'il ne sera pas possible de mener à bien ce projet avant 1956⁵¹. « Douleurs pour demain... ». L'artiste, le succès et la reconnaissance publique.

La notion d'éternel présent se reconnaît aussi à l'endroit de la posture, disons « contre-évolutionniste⁵² » que défend Picasso pour son travail et pour l'art en général, comme on en déduit de la déclaration qu'il fait à Marius de Zayas en mai 1923 : « On me demande constamment d'expliquer comment évolue ma peinture. Je suis d'avis qu'en art il n'y a ni passé ni futur. Si une œuvre d'art ne peut toujours vivre dans le présent, on ne doit en aucun cas la considérer⁵³ ». L'installation de ses œuvres dans la galerie parisienne Georges Petit en juin 1932 sous un critère intentionnellement autre que le chronologique répondait à cette conception de l'histoire de l'art et des artistes ; ce fut un exercice, une révolution symbolique aussi, de refus d'apposition d'étiquettes stylistiques sur son œuvre et refus que, parmi toutes, celle du cubisme ne soit pas comprise comme un style de transition.

POLYSÉMIE DE « D' APRÈS MANET »

L'exposition *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1960-1961. Picasso ouvre ses portes à la galerie parisienne Louise Leiris le 6 juin 1962. Douglas Cooper a écrit le texte du catalogue, qui servira de base pour un livre à l'édition très soignée qui paraîtra cette même année⁵⁴. Là, face à la reproduction des œuvres et aux œuvres vues en direct à la galerie,

51 Lettre de Daniel-Henry Kahnweiler à Pablo Picasso, 25 juin 1954. Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso. 515AP/C/71/1/4.

52 Silvia LORETI, « Pablo Picasso et la préhistoire », dans *Préhistoire. Une énigme moderne*, Cécile DEBRAY, Rémi LABRUSSE et Maria STAVRINAKI (dirs.), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019, p. 83.

53 « Statement by Picasso: 1923 », dans *Picasso: Forty Years of His Art*, New York : Museum of Modern Art, 1939, p. 11.

54 Douglas COOPER, *Picasso. Les Déjeuners*, Paris : Éditions Cercle d'art, 1962.

il soutient que le dialogue avec les maîtres — non pas seulement Manet — sert de tremplin à son imagination et que sa capacité de création lui permet de transformer immédiatement l'œuvre de base en une nouvelle image complètement personnelle. L'immuable approche formaliste et le portrait de l'artiste génial, original et protéiforme font de ce texte quelque chose de déjà lu, qui s'adresse à un public déjà conquis. Il faut tenir compte du fait que, là où Manet a peint une *Olympia* ou un *Déjeuner sur l'herbe* à partir d'une composition du Titien, de Marco Antonio Raimondi ou de Giorgione, Picasso a réalisé une série, assez étalée dans le temps. L'œuvre unique de Manet est éclipsée par la sériation, facteur que la critique inconditionnelle traduit en termes de génie et de créativité. Si l'on analyse les œuvres (dessins, toiles, estampes, etc.), que signifie ce *d'après Manet* ? Dans les dessins de juin 1954, le regard de la femme se projette hors du carnet⁵⁵ ; en revanche, dans l'abondant nombre d'œuvres que Picasso réalise d'août 1959 à juillet 1962, la figure féminine ne dirige son regard hors de la composition que sur environ dix dessins et toiles, en particulier à partir de 1961. Dans ces dessins d'août 1959, Picasso se situe à nouveau dans cet ici⁵⁶, ruminant la composition avant de mettre aussitôt en évidence la femme qui se baigne au fond⁵⁷ et de travailler sur sa posture — le tronc plié en avant, la poitrine alourdie par la pesanteur —, ce qui renvoie à des œuvres antérieures, telles *Enfant jouant avec un camion* (25 décembre 1953)⁵⁸, *Claude dessinant, Françoise et Paloma* (17 mai 1954)⁵⁹ ou la série de dessins *Femme nue assise*, où la femme se tient parfois le

55 Plus précisément, les dessins qui portent les numéros II et III, datés du 26 août 1954 (folio 2 recto et folio 4 recto respectivement) et celui daté du 29 août 1954 (folio 5 recto). Musée national Picasso — Paris, MP1882.

56 Il s'agit de quatre dessins réalisés au crayon, datés du 10 août, Z.XIX, 40-43.

57 Il s'agit de quatre dessins réalisés au lavis et à l'encre, datés du 11 août, Z.XIX, 35-37.

58 Pablo Picasso, *Enfant jouant avec un camion*, 27 décembre 1953. Musée national Picasso — Paris, MP1990-25.

59 Pablo Picasso, *Claude dessinant, Françoise et Paloma*, 17 mai 1954. Musée national Picasso — Paris, MP209.

pied droit, parfois le pied gauche, réalisés du 18 au 20 mai 1958⁶⁰, motif et détail qu'il reprendra le 7 juin 1960. À mesure que le temps passe, la série devient plus complexe et plus arbitraire dans ses variations, dans les figures qui entrent et sortent de la composition, dans l'introduction de nouveaux personnages — un enfant qui joue au premier plan ou le lecteur allongé, qui figure dans les dessins du 9 juillet et dans la toile du 10 juillet 1961⁶¹ — ou dans le changement de position et d'état de la figure féminine du premier plan, qui glisse brièvement vers le repli sur soi de la masturbation⁶².

De la sorte, dans sa longue série, Picasso parvient d'une part à la caricature du tableau de Manet, comme le montrent les dessins que nous venons de citer ainsi que ceux du Carnet 1074⁶³, datés de juin 1962, ou encore l'ensemble de dessins, réalisés les 14 et 15 juin 1962, où il introduit un hibou et crée une nuit étoilée. D'autre part, Picasso finit par extraire les figures du fond, rendant plus perceptibles les problèmes d'adéquation entre Académie et regard moderne auxquels Manet s'était obstiné. Picasso travaille les quatre personnages de son *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet* sur carton et à la mine de plomb, et en fait des figures autonomes semblables à un jeu de découpages, d'une hauteur moyenne de 23 cm. Un ensemble de ces découpages est daté du 26 août 1962 — *Femme au bain*, *Femme assise*, *Homme assis accoudé* (droite) et *Homme assis accoudé* (gauche)⁶⁴ —, suivi d'autres épreuves et d'autres maquettes. Inscrite dans le pur présent, avec ses figures « découpées dans l'évolution », l'œuvre finale, réalisée en béton et installée dans le jardin de l'entrée du Moderna Museet de Stockholm, est le résultat de la

60 Pablo Picasso, *Femme nue assise*, 18-20 mai 1958. Z.XVIII, 183-184, 193-207.

61 Il s'agit de la toile conservée à la Staatsgalerie, Stuttgart, Inv. N^o. 3053.

62 Il s'agit des dessins réalisés au graphite le 25 août 1961. Z.XX, 127-133.

63 Pablo Picasso, Carnet 1074. Fundación Almine y Bernard Ruiz Picasso para el Arte, Madrid.

64 Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe : Femme au bain*. Musée national Picasso — Paris, MP1834 ; *Femme au bain*. Musée national Picasso — Paris, MP1831 ; *Homme assis accoudé*. Musée national Picasso — Paris, MP1835 ; *Homme assis accoudé*. Musée national Picasso — Paris, MP1833.

transformation des matériaux, opérée grâce à l'action des mains et des outils. Le titre essentiel, *Déjeuner sur l'herbe* — qui est le sujet, qui donne son statut à l'œuvre — demeure, de même que ces moyens d'expression apparemment simples. En 1964, Picasso et Nesjar signent le collage *Förslag till placering av Picassos skulpturgrupp «Frukost i det gröna»* [Proposition d'installation pour le groupe sculpté de Picasso « Déjeuner sur l'herbe »]⁶⁵, en manière de plan d'instructions. Ce collage exprime un moment de tension. D'une part, comme collage, on y trouve les maquettes de carton découpées et collées sur un fond où Picasso a esquissé quelques arbres. Avec l'emballage bleu du paquet de Gauloises Caporal — les cigarettes qu'il fumait — il a créé un bassin où l'une des femmes se baigne. Et la reproduction de l'œuvre de Manet est l'image ressort qui active une mise en abîme, les douleurs pour demain, le principe voulant que l'art naît de l'art. D'autre part, dans ce collage, à côté de la signature de Picasso, le ICI d'autrefois est dépassé par un OUI.

Cette révision chronologique du sujet du « déjeuner sur l'herbe » chez Picasso, déjà présent au moment de sa reconnaissance artistique publique (soit 1908, soit 1932), ainsi que sa réception critique permettent de conclure que ce sujet (ou son intérêt dans lui) a commencé comme une citation littérale pour devenir immédiatement en une sorte de membrane (support iconographique et filtre symbolique) avec laquelle il a compris les clés de l'art moderne dans sa dimension extra-artistique (le statut de l'artiste, la notoriété, le divorce entre l'œuvre et le public, etc.). Au cours de ce processus, il a réussi à créer sa propre œuvre, avec laquelle il confirmera la scission par rapport à la référence ou à la matrice. Aussi, et compte tenu des lectures (contemporaines à son travail) qui ont été faites de Manet à partir d'une sensibilité moderne, entre 1932 et 1955, la dérive du déjeuner sur l'herbe « d'après Manet » développée par Picasso ces années-là n'avait pas grand-chose à voir avec le désir de considération d'une école de peinture espagnole, mais avec la capacité de l'artiste

65 Pablo Picasso, Carl Nesjar, *Förslag till placering av Picassos skulpturgrupp «Frukost i det gröna»*, 7 juillet 1964. Moderna Museet, Estocolme, NM6044.

à générer un nouveau système de représentation et de relation avec le public, ainsi que l'articulation entre succès, présent et histoire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BATAILLE, Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de la peinture*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1955.

—, *Manet*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1994 [1955].

BOURDIEU, Pierre, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris : Éditions Raison d'agir ; Éditions du Seuil, 2003.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige)*, Paris : Gallimard ; Nouvelle Revue Française, 1958.

COOPER, Douglas, *Picasso. Les Déjeuners*, Paris : Éditions Cercle d'art, 1962.

GALLOTTI, Jean, « Manet ou Picasso. La peur d'être en retard », *Vu*, n° 226, 1^{er} août 1932, p. 1158.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, « La pintura se complica », dans *Manet en el Prado*, Madrid : Museo del Prado, 2003.

KELLY, Simon, « Quel marché pour Manet ? », dans *Manet inventeur du moderne*, Stéphane GUÉGAN (éd.), Paris : Musée d'Orsay ; Éditions Gallimard, 2011.

LAHUERTA, Juan José, « Las pantuflas de Picasso y las paráfrasis de Dalí », dans Juan José LAHUERTA, *Arte en la época del infierno*, Madrid : Ediciones Asimétricas, 2021.

LHOTE, André, « Chronique des arts : exposition Picasso (Galeries Georges Petit) ; exposition Manet (Musée de l'Orangerie) », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1932, p. 285.

- LORETI, Silvia, « Pablo Picasso et la préhistoire », dans *Préhistoire. Une énigme moderne*, Cécile DEBRAY, Rémi LABRUSSE et Maria STAVRINAKI (dirs.), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019.
- MIKULINSKY, Alma, « An Art whitout Past or Future: The Summer Retrospective », dans *Picasso 1932. Love, Fame and Tragedy*, Achim BORCHARDT-HUME et Nancy IRENSON (éds.), Londres : Tate Publishing, 2018.
- MITRANI, Alex, « Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad », dans *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO (dir.), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- PICASSO, Pablo, NESJAR, Carl, *Förslag till placering av Picassos skulpturgrupp «Frukost i det gröna»*, 7 juillet 1964. Moderna Museet, Estocolme, NM6044.
- RAPHAEL, Max, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris : Éditions Excelsior, 1933.
- ROBLES TARDÍO, Rocío, « Una red de intenciones. Sobre la Suite Vollard de Pablo Picasso », dans *Pablo Picasso. Suite Vollard*, Madrid : Fundación MAPFRE, 2021,
- , *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, Madrid : Ediciones Asimétricas, 2019.
- STAVRINAKI, Maria, « “Enfant né sans mère, mère morte sans enfant”. Les historiens de l'art face à la préhistoire », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Préhistoire/Modernité*, Maria STAVRINAKI et Rémi LABRUSSE (éds.), n° 126, hiver 2013-2014.
- ZOLA, Émile, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris : E. Dentu, 1867.

PICASSO DRAMATURGE :
LE DRAME ARISTOTÉLICIEN ATTRAPÉ PAR LA QUEUE

Laurent Gallardo
Université Grenoble Alpes (ILCEA4)

*Au peuple ukrainien et aux dissidents russes
en témoignage d'une profonde admiration.*

« Il ne tient qu'à l'homme de s'appartenir tout entier,
c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande
chaque jour plus redoutable de ses désirs »

André Breton

Toute sa vie durant, Pablo Picasso a entretenu un rapport intime avec le théâtre qui, sous des formes tantôt manifestes¹ tantôt souterraines, est partout présent dans son œuvre. Inlassablement, sa peinture décompose les corps, les revêt de masques et de costumes, les installe en des tableaux aux allures théâtrales. Même les natures mortes, savamment disposées sur des scènes-tables, ou encore les paysages, véritables scénographies de l'espace, partagent

1 Parmi les manifestations les plus directes, notons la collaboration de Picasso avec Jean Cocteau pour son *Antigone* en 1923 dont il signera la scénographie. La mise en scène est, quant à elle, l'œuvre de Charles Dullin et les costumes de Gabrielle Chanel.

cette empreinte dramaturgique. « On peut faire théâtre de tout » (1994 : 199), nous enseigne Antoine Vitez. En va-t-il de même avec la peinture ? Observant les papiers collés de Picasso, Apollinaire affirme : « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-postes, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée » (1932 : 117). Picasso ira plus loin encore : l'expérimentation des matériaux dont il aura continuellement montré l'étendue participe d'une activité créatrice faisant peu de cas des enclos traditionnels². Est-il un peintre qui sculpte ou qui écrit ? Un sculpteur ou un poète qui peint ? « Qu'est-ce que la sculpture ? Qu'est-ce que la peinture ? demande-t-il à Brassai. On se cramponne toujours à des idées vieillottes, à des définitions périmées, comme si le rôle de l'artiste n'était pas d'en donner de nouvelles » (Brassai, 1964 : 87). C'est précisément en lien avec cette transversalité de l'acte créatif qu'il convient de penser l'intérêt de Picasso pour le théâtre.

DE LA PEINTURE À LA MISE EN SCÈNE ET VICE VERSA

Dans son œuvre, la mise en scène déborde continuellement sur la peinture. Jusqu'en 1906³, Picasso peint des cafés-concerts, des cabarets, des music-halls. Le comédien y tient une place centrale. On pense à la célèbre toile de *L'Acteur* (1904) de la période rose, aux saltimbanques, aux arlequins folâtres ou romantiques, souvent doubles

2 C'est d'ailleurs ainsi que Picasso conçoit la pratique même du papier collé, à propos de laquelle il écrit : « Le but du papier collé était de montrer que des matériaux différents pouvaient entrer en composition pour devenir, dans le tableau, une réalité en compétition avec la nature » (Picasso, 1998 : 122).

3 1906 marque la fin de la période rose, où les thèmes explicitement théâtraux sont multiples et variés. Avec l'entrée dans la période cubiste, Picasso développe un art de la décomposition des corps et des décors, instaurant une scénographie nouvelle, où abondent les visages-masques. Citons à titre d'exemple *Les demoiselles d'Avignon* (1907), tableau d'autant plus théâtral que la présence du rideau au premier plan instaure d'emblée un parallélisme avec l'action scénique.

de l'artiste, qui traversent épisodiquement toute son œuvre. Partout, on sent Picasso fasciné par l'ambiance théâtrale, le statut du comédien, sa mystérieuse ambivalence masquée. Le corps et le costume, l'homme et son apparence, l'être et le paraître sont au centre de ce *picturae theatrum* aux dimensions baroques. Picasso en vient à établir une sorte de parallélisme entre peinture et théâtre, comme s'il percevait en chacun d'eux un domaine vivant de ses propres moyens, incarnant simultanément des reflets, des équivalents imagés, déformés, métamorphosés du monde⁴. D'où son admiration pour Alfred Jarry et la figure du Père Ubu dont il dessinera en 1937 un portrait qui témoigne d'une proximité élective entre deux visions du monde dénonçant, selon les termes d'André Breton, « l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, [...] bien [...] hostile à tout essor intellectuel et moral » (1988 : 313). Dans le but de s'affranchir de cette attitude, Picasso et Jarry s'en remettent au théâtre : « Pour moi, affirme le peintre, un tableau c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée » (1998 : 123). Cette déchirure émancipatrice et créative, qui marque paradoxalement « le moment où l'univers s'échappe pour rencontrer sa propre destruction » (Picasso, 1998 : 124), est au cœur même de son œuvre et de celle d'Alfred Jarry.

La peinture déborde, elle aussi, sur la mise en scène. En 1917, répondant aux instances de Jean Cocteau, Picasso l'accompagne à Rome pour collaborer avec Serge de Diaghilev, Léonide Massine et Erik Satie à la création du ballet révolutionnaire que sera *Parade*⁵.

4 Dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Picasso et le théâtre* organisée par Denis Milhau au Musée des Augustins de Toulouse en 1965, Douglas Cooper propose l'analyse suivante : « [Picasso] en est venu à considérer [la peinture et le théâtre] comme des moyens comparables de créer un monde illusoire (existant sur un plan séparé et soumis à des lois et des techniques qui lui sont propres) avec des images qui nous aident, nous spectateurs, à connaître davantage le monde réel dans lequel nous vivons. [...] Mais Picasso s'est aventuré, sur ce terrain, beaucoup plus loin que ses prédécesseurs, si profondément, à vrai dire qu'il est devenu un homme de théâtre lui-même » (1987 : 28).

5 Douglas Cooper insiste sur l'importance de cette collaboration artistique pour Picasso : « Sa participation à *Parade* l'amena à s'intéresser passionnément au

Picasso crée les costumes et le rideau⁶ de cette fête théâtrale qui se voulait une synthèse des arts, un spectacle total, empreint d'une modernité radicale. La première représentation au Théâtre du Châtelet déclenche d'ailleurs l'hostilité du public. Comme le souligne Christophe Frionnet, « le critique Jean Poueigh, qui à l'issue de la répétition générale avait félicité Satie à propos de sa musique, fait paraître la semaine suivante un article assassin » (2011 : 113), considérant le ballet comme un outrage au goût français. Dans une joyeuse carte postale, Satie lui répond : « Vous n'êtes qu'un cul, mais un cul sans musique » (Frionnet, 2011 : 113). Pour Picasso, le défi est de taille : il s'agit non seulement de passer des deux dimensions de la toile aux trois dimensions de la scène, mais aussi de repenser le rôle du scénographe et du costumier au sein du processus de création théâtrale. Le décor et les costumes cessent d'être de simples accessoires ; ils articulent désormais un langage dans l'espace, celui de la mise en scène, qui est élevée au rang d'art nouveau⁷. Picasso ouvre ainsi la voie à une conception moderne de la création théâtrale qui outrepassa sa dimension textuelle. Artaud s'y engouffrera quelques

théâtre et son association avec la compagnie des ballets Diaghilev l'attira dans une ambiance entièrement nouvelle. Cela eut pour résultat de transformer son credo artistique et de changer profondément le cours de sa vie » (1987 : 26). Le critique rappelle aussi qu'après *Parade*, Picasso prendra part à la création de six autres ballets de Diaghilev : *Le Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro flamenco* (1921), *L'Après-midi d'un faune* (repris en 1922 avec le rideau de Picasso), *Mercury* (1924) et *Le train bleu* (1925). En 1919, Picasso réalise également les costumes et les décors du *Sombrero de tres picos*, adaptation musicale du roman homonyme de Pedro Antonio de Alarcón par Manuel de Falla. Une fois encore, Massine signe la chorégraphie.

- 6 Ce rideau est la plus grande œuvre peinte par Picasso. De nature fragile, il fait aujourd'hui partie de la collection du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et a été exposé la dernière fois en 2017 au Théâtre du Châtelet pour célébrer le centenaire de la première de *Parade* dans ce même théâtre.
- 7 On en veut pour preuve le commentaire de Pierre Daix rappelant que, lors de la création du ballet, « à l'irritation de Diaghilev, Picasso ne [pouvait] s'empêcher de déborder de son rôle et d'intervenir dans le spectacle lui-même » (1999 : 4).

années plus tard pour défendre un théâtre émancipé de la littérature, conférant à la scène son autonomie artistique.

Dans cette passion du théâtre, il est toutefois une facette peu connue de l'œuvre de Picasso. Celle du peintre dramaturge, auteur de deux pièces atypiques, inclassables, irréprésentables. *Le désir attrapé par la queue* apparaît de prime abord comme une œuvre à l'humour potache mais, une fois passée la première lecture, elle s'avère moins inoffensive qu'il n'y paraît. Écrite à Paris en 1941, sous l'Occupation, la pièce offre une réflexion carnavalesque et tragique sur la question du désir à une époque où règnent les restrictions sévères, où la rationalité dévoyée par le nazisme conduit les trains à Auschwitz. On ne peut oublier qu'à cette époque tragique Max Jacob, le frère en poésie de Picasso, est interné par la Gendarmerie française dans le camp de Drancy où il périt quelques mois plus tard.

Raymond Queneau présente la pièce en ces termes :

Le héros s'appelle le Gros pied et il écrit un roman qui a dépassé la page 380.000, une page *sérieusement intéressante*. Ce Gros pied est écrivain, poète, il habite un studio artistique, différents personnages (neuf) l'entourent, la plupart se situent à hauteur des orteils, L'oignon par exemple ; et ce Gros Pied est amoureux, amoureux de La Tarte. (1965 : 216)

L'influence dadaïste est ici flagrante : la pièce cherche à s'affranchir de toute intrigue cohérente de sorte qu'il est presque vain d'en chercher le sujet. Pourtant, comme dans *Le Banquet* de Platon, l'action s'articule autour de la triade désir-connaissance-érotisme, à la différence près qu'il s'agit là d'un banquet de la faim et du froid, les deux thèmes récurrents, obsédants de la pièce. Comme le souligne Jèssica Jacques Pi, le processus créatif de Picasso relève principalement de la réécriture :

Picasso utilise la variation sur les œuvres des maîtres anciens comme procédure créative habituelle. [La pièce] n'échappe pas à cette règle en adaptant *Le Banquet* de Platon aux courants philosophiques qui traversent ces années de la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le texte naît dans la tension

freudienne (puis lacanienne) entre Éros et Thanatos, la philosophie de l'absurde de Camus, la philosophie existentialiste d'inspiration sartrienne. (2015 : 304)

Le texte est lu pour la première fois le 19 mars 1944 dans l'appartement de Michel Leiris, sous un portrait de Max Jacob peint par Picasso. Albert Camus signe la mise en scène et dirige pour l'occasion une troupe de comédiens non moins célèbres : Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Dora Maar, Raymond Queneau ou encore Michel Leiris dans le rôle phare du Gros Pied. Assiste à la lecture une bande d'amis. On y retrouve Jacques Lacan, Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, Georges Braque, Maria Casarès, Henri Michaux, Pierre Reverdy ainsi que Claude Simon, qui fera en 1997 une description de l'événement pleine d'ironie dans son roman *Le Jardin des plantes*.

La seconde pièce de Picasso, *Les Quatre Petites Filles*, sera écrite tout juste après la guerre, entre 1947 et 1948 à Juan-les-Pins. On y perçoit l'influence de Lewis Carroll et de son *Alice au pays des merveilles* dont la pièce semble être une lointaine réécriture. Dans le texte de Picasso, quatre petites filles s'ébattent dans un jardin potager tandis que leurs jeux, enfantins et sauvages, évoquent la vie, l'amour et la mort. L'écriture automatique y est moins présente que dans *Le désir attrapé par la queue*, la construction plus réfléchie, la forme plus poétique.

On ne s'étonnera pas de voir Picasso produire un théâtre différent de celui de son époque, tant il semble animé par un souci artistique consistant à formuler dans un autre langage les principes créateurs propres à sa peinture. L'esthétique de Dada et celle du surréalisme lui permettent de rompre avec le drame aristotélicien au profit d'une construction plastique et verbale animée par les forces du désir. Picasso s'évertue ainsi à faire avec le théâtre ce qu'il fait avec la peinture. Pour nous en convaincre, je voudrais montrer comment cette esthétique éminemment avant-gardiste se manifeste dans sa première pièce, *Le désir attrapé par la queue*, radicalement engagée dans une dislocation du drame classique qui permet, dans le même temps, l'affirmation d'une combinatoire nouvelle, à la croisée du théâtre, de la poésie et de l'image.

LE DRAME ARISTOTÉLICIEN FACE AU SURGISSEMENT DU DÉSIR

Aristote, dans sa *Poétique*, conçoit le drame comme un bel animal, « bien proportionné dans toutes ses parties » (1980 : 59), répondant à une forme structurée de façon linéaire et vraisemblable. Fondé sur la mimésis, le drame aristotélicien se présente tel un *analogon* de la réalité, consistant à faire passer l'imitation pour la chose et « à figer, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, en nature immuable ce qui est mouvement » (2004 : 9). Si dès les années 20 Bertolt Brecht cherche à prendre ses distances avec le drame aristotélicien, c'est parce qu'il y voit un art du formatage de la réalité. D'une réalité d'autant plus fausse qu'elle multiplie les certificats d'authenticité, notamment dans le théâtre naturaliste qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, cherche à faire de la pièce une véritable *tranche de vie*.

C'est d'ailleurs cette même aversion pour un art des apparences qui mène André Breton à récuser la littérature dramatique dans son ensemble :

Ô théâtre éternel, écrit-il, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance [...]. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. (1970 : 7)

À en croire Breton, l'artiste ne peut se cacher derrière un masque. Or, c'est sur ce dédoublement et cette duplicité que repose l'essence même de l'esthétique théâtrale. Face à la réprobation généralisée de celle-ci, telle que la préconise André Breton, Henri Béhar constate toutefois que « des surréalistes, même s'ils ont été écartés ou exclus du Mouvement, ont consacré une part essentielle de leur activité à l'art de la scène et que certains ont réussi à porter au théâtre les idées fondamentales du surréalisme » (1988 : 59). Dans la lignée de Jarry, des artistes tels que Vitrac, Artaud et Picasso lui-même ont ainsi cherché à dépecer le bel animal aristotélicien afin de mettre au jour un théâtre qui prend ses distances avec l'illusion de réalité pour exprimer, selon les termes de Breton, « le fonctionnement réel de la pensée [...] en dehors de tout contrôle exercé par la raison » (1988 :

328). Du reste, pourquoi le théâtre échouerait-il là où la peinture et la poésie ont si brillamment réussi ? C'est à ce défi que répond l'écriture du *Désir attrapé par la queue*.

Le *dramatis personae*, à mi-chemin entre la recette de cuisine et les énumérations égarantes si chères à Dada, instaure une première rupture avec la représentation mimétique. Voici les personnages : « le Gros Pied, l'Oignon, la Tarte, sa Cousine, le Bout Rond, les deux Toutous, le Silence, l'Angoisse grasse, l'Angoisse maigre, les Rideaux » (Picasso, 1989 : 10). Faisant sien le refus dadaïste d'un langage classificatoire, Picasso instaure d'emblée un rapport à la représentation qui ne peut être ramené à une simple mimésis car le comédien n'incarne plus un personnage à proprement parler. On peut bien sûr jouer la pièce sur le mode de l'allégorie⁸ mais le texte en lui-même ouvre sur un irréprésentable qui rappelle à bien des égards le *teatro imposible* de Federico García Lorca, notamment *El Público*, pièce qui met en scène chevaux, costumes, pampres et grelots dans une esthétique des plus surréalistes. Picasso connaissait-il cette pièce de 1930 ? Aucun élément biographique ne permet de le dire mais, de toute évidence, les similitudes avec *Le désir attrapé par la queue* sont flagrantes.

8 C'est d'ailleurs ainsi qu'elle est habituellement jouée. Après quelques représentations occasionnelles à Londres, New York, Vienne et Lausanne entre la fin des années 40 et les années 60, elle fera l'objet d'une création officielle en juillet 1967 à Saint-Tropez pendant le Festival de la Libre expression. Jean-Jacques Lebel et Allan Zion signent la mise en scène. Toutefois, le Conseil municipal vote l'interdiction du spectacle sur son territoire car l'allégorie s'avère bien trop obscène. Cette décision provoquera les protestations d'une quarantaine d'intellectuels et artistes, dont Eugène Ionesco, Jacques Prévert, Maurice Nadeau et Raymond Queneau. Après moult négociations, la pièce sera finalement jouée dans le village voisin de Gassin. À l'occasion de l'exposition *Picasso et la guerre*, organisée en 2019 au Musée de l'Armée à Paris, Thierry Harcourt monte la pièce en la resituant dans son contexte historique puisqu'elle met désormais en scène Camus, Sartre, Beauvoir, Queneau et Picasso lui-même jouant *Le désir attrapé par la queue*. Le dispositif métathéâtral reprend ainsi le principe d'une représentation allégorique.

À en croire les conventions qui régissent le drame classique, le premier acte d'une pièce doit être consacré à l'exposition de l'intrigue. Picasso semble, quant à lui, tourner en dérision ce principe. Dès la première réplique, le Gros Pied présente ainsi la situation théâtrale : « nous voici bien réveillonnés à point de dire les quatre vérités premières à notre Cousine. Il faudrait s'expliquer une fois pour toutes les causes ou les conséquences de notre mariage adultérin » (Picasso, 1989 : 13). Une telle déclaration nous donne à penser que la pièce s'apparente à un vaudeville portant sur des questions matérielles qui, toujours selon le Gros Pied, consistent « à [s']entendre [avec sa Cousine] au sujet du prix des meubles et de la location de la villa » (1989 : 14). Il semble donc être question de rupture conjugale. Mais l'intrigue est si précaire que l'Oignon, tel un Sancho Panza pragmatique, recommande plus de concrétude : « nous devons examiner au microscope d'abord [...] les poils follets du sujet encore bien indécis » (1989 : 14), déclare-t-il. Ce à quoi le Gros Pied répond : « ne vous cachez pas si adroitement derrière le derrière de l'histoire qui tant nous intéresse et nous chagrine, le choix des témoins est fait et bien fait, nom d'une trique, et à nous tous nous trouverons bien à découper la forme » (1989 : 14). Par le biais d'une métathéâtralité toute parodique, Picasso moque le primat de l'action dans le drame classique, prétextant que cette vague affaire de désamour, bien vite oubliée, est une intrigue amplement suffisante pour justifier le développement de la pièce.

Le refus du bel animal aristotélien réapparaît dans le changement de scène. Ce sont désormais les rideaux qui prennent la parole, comme si le théâtre s'incarnait lui-même : « quel orage, s'écrient-ils en s'agitant, une véritable nuit câline une nuit de Chine une nuit pestilentielle en porcelaine de Chine nuit de tonnerre dans mon ventre incongru » (1989 : 16). Et tandis que les rideaux rient et pètent, résonne *La Danse macabre* de Saint-Saëns. Le brusque avènement de cette nuit absurde — action ô combien surréaliste — instaure une rupture avec la scène précédente et rappelle les circonstances de la guerre que la pièce ne cite jamais. C'est pourtant dans le Sordid's hôtel qu'elle débute, lieu éminemment métaphorique renvoyant aux circonstances mêmes de l'Occupation. Dans l'œuvre picassienne, *Le désir attrapé par la queue* prend ainsi des allures d'après-*Guernica* :

il ne s'agit plus de représenter la réalité a-signifiante de la guerre mais son impact effroyable sur la vie. Telle l'image ironique d'une vie marquée par l'indigence, le deuxième acte s'ouvre sur des paires de pieds, mis à la porte de leur chambre d'hôtel, qui se tordent de douleur en criant : « mes engelures, mes engelures, mes engelures » (1989 : 19). Il s'agit d'évoquer les conséquences de la guerre, le froid et les privations ressenties sous l'Occupation, qui sont ici traitées sur le mode de l'humour. Rappelons qu'André Breton inclura un poème de Picasso dans son anthologie de l'humour noir, humour proprement surréaliste qui défie les forces du destin en les traitant par la dérision. En somme, si *Guernica* nous glace d'effroi, *Le désir attrapé par la queue* nous fait rire jaune en révélant l'absurdité d'une existence où triomphe la mort.

Toute la construction de la pièce est, elle-même, empreinte de cet humour noir qui défait la linéarité du drame au profit d'une démarche se réclamant de l'incohérence, faisant constamment jaillir l'inattendu. Comme dans la deuxième scène de l'acte 2, où deux hommes en cagoules apportent une immense baignoire, d'où sortent les têtes de tous les personnages de la pièce. Tandis qu'ils s'ébattent dans leur bain, la Tarte s'écrie : « bien lavés bien rincés nets nous sommes des miroirs de nous-mêmes et prêts à recommencer demain et tous les jours le même manège » (1989 : 21). Cette image incongrue décline sous une forme inédite le *topos* du *theatrum mundi* qui, tel un effet de distanciation surréaliste, met en doute la représentation pour nous rappeler que ce qui se joue sur scène n'est jamais l'*analogon* de la réalité. Par cette déformation constante des apparences, la pièce semble rompre avec la possibilité même de la mimésis. Ce qui est en jeu, ce n'est plus un art de la représentation mais de la transfiguration, qui, comme dans le cubisme, rend compte de scènes décomposées et réassemblées selon une logique sensible en marge de la raison.

Du reste, tel un jeu de miroirs, l'action théâtrale semble constamment doublée par la peinture. C'est ainsi qu'à la fin de cette scène, une didascalie nous informe que, sortant du bain, les personnages apportent des paniers de victuailles pour préparer un grand déjeuner sur l'herbe. On assiste alors à une sorte de récréation théâtrale du

tableau de Manet⁹ faisant écho aux nombreuses études de Picasso à partir de cette toile, porteuse d'une certaine idée de l'érotisme qui traverse toute son œuvre. Pendant le déjeuner, arrivent soudain des croquemorts qui placent les personnages dans des cercueils avant de les clouer et les emporter. Cette scène expose toute l'ambivalence du couple Éros-Thanatos, comme si la proximité de la mort exaltait la force libératrice du désir. D'un désir érotique qui, comme dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), est indissociable des plaisirs de la chère :

[R]ien ne vaut un ragoût de mouton, s'écrie le Gros Pied dans la scène suivante, mais j'aime beaucoup mieux le miroton ou bien le bourguignon bien fait un jour de bonheur plein de neige par les soins méticuleux de ma cuisinière et maîtresse délayées dans les architectures odorantes de la cuisine — la poix et la glue de ses considérations détachées — rien ne vaut son regard et ses chairs hachées sur le calme plat de ses mouvements de reine. (1989 : 27)

Le langage est d'autant plus exubérant que la pénurie est éprouvante. Comme dans ces pièces baroques qui construisent des décors monumentaux par l'évocation langagière, l'abondance de l'imagerie culinaire semble ici conjurer les privations alimentaires de l'Occupation. Cette imagerie obsédante et compulsive est également présente dans toute l'œuvre littéraire et plastique de Picasso, qui ne cesse de décliner cette équivalence entre érotisme et gastronomie, exprimée de façon éloquente dans la pièce. Le Gros Pied s'affole devant la Tarte : « Tes fesses [sont] un plat de cassoulet, lui dit-il, et tes bras une soupe d'ailerons de requins et ton nid d'hirondelles encore le feu d'une soupe aux nids d'hirondelles mais mon chou mon canard

9 En plus du *Déjeuner sur l'herbe* (1863), la pièce fait aussi explicitement référence aux *Demoiselles d'Avignon* (1907), lorsque le Gros Pied s'écrit dans l'Acte 5 : « les roses du corps nu de l'amarante du champ d'avoine éponge goutte à goutte la charge des petits grelots des épaules du jeune citron battant des ailes — les demoiselles d'Avignon ont déjà trente-trois longues années de rente » (1989 : 54-55). Et, en effet, au moment où Picasso rédige son texte, son tableau a déjà trente-trois ans d'existence.

et mon loup je m'affole je m'affole » (1989 : 22). La nature culinaire de la pièce est, du reste, indissociable d'une écriture accumulative qui défait tout ordre hiérarchique au profit d'une proximité entre êtres et objets, corps humbles et corps nobles. De même que le cubisme s'affranchit de la perspective pour faire éclater les volumes, l'écriture de Picasso récuse les conventions du drame classique par le recours à l'écriture analogique.

ATTRAPER LE DÉSIR PAR LA QUEUE

Sous l'influence du surréalisme, cette écriture apparaît dès lors comme l'expression du désir qui se manifeste dans le hasard objectif dont rend compte l'écriture automatique. Picasso la pratique à profusion pour démanteler le langage, comme il démantèle l'espace dans sa peinture. Le texte est marqué par une absence de ponctuation, qui rappelle *Alcools* d'Apollinaire. Les ambiguïtés y sont nombreuses, les hispanismes fréquents. Cette déstructuration du langage rappelle aussi la hardiesse dadaïste à l'égard de la syntaxe. Semblable aux papiers collés, l'écriture se construit en intégrant des matériaux divers et variés (locutions figées, proverbes, dictons, coq-à-l'âne) qui se raccordent et se relancent par des coordinations inédites. Rafael Alberti parle, à propos de la poésie de Picasso, d'une écriture liane¹⁰ qui bouleverse la syntaxe par des dérivations métaphoriques. Collage non plus cubiste mais surréaliste qui provoque la collusion et la confusion entre le réel et l'imaginaire. En voici un

10 C'est en ces termes particulièrement suggestifs que Rafael Alberti décrit l'écriture liane de Picasso : « Pablo plante une bouture sur le vide d'une page. Et la page commence à se peupler. Un échelas sans fin se ramifie et grimpe : une parole en tire une autre, l'enfile par le cou, celle qui a traversé le cou attrape une autre par un pied, celle du pied enserre une autre par le bras, celle du bras s'enfile le nez d'une autre, celle du nez prend une autre par les cheveux, celle des cheveux descend au long des fesses, se faufile à l'entrejambe pour mieux s'entortiller au nombril d'une autre, celle du nombril s'agrippe à la langue de la suivante » (1978 : 41).

extrait tiré de l'acte 5, où l'on retrouve le Gros Pied s'adonnant lui-même à la création littéraire :

Craintes des sauts d'humeur de l'amour et humeurs de sauts de cabri de la rage — couvercle mis à l'azur qui se dégage des algues couvrant la robe amidonnée de riches lambeaux de chair éveillée par la présence de flaques de pus de la femme apparue subitement étendue sur la couche — gargarisme du métal fondu de ses cheveux criant de douleur toute sa joie d'être prise — jeu du hasard des cristaux enfoncés sur le beurre fondu de ses gestes équivoques. (1989 : 45)

Le théâtre devient le lieu par excellence pour donner corps à ces irréalités analogiques qui constituent la visée ultime du surréalisme. Il s'agit ainsi de rendre tangible par la déclamation et la mise en scène un imaginaire impétueux qui n'est plus le reflet mimétique d'une réalité de surface.

Le déferlement poétique entraîne la pièce hors des sillons de l'intrigue. La pléthore des mots et des images, les excroissances verbales se substituent au développement diachronique de l'action tel qu'il est préconisé par Aristote. La parole théâtrale remplace ainsi la mimésis au profit d'une pensée analogique qui est le principe même de la poésie surréaliste. Annie Le Brun a montré qu'à travers celle-ci il s'agit d'ajouter quelque chose *de plus* permettant de transfigurer la réalité. Il s'agit d'y ajouter « ce peu » qui rompt avec le sens littéral par le recours à l'analogie et à la métaphore en tant que catalyseurs de l'imagination. « Comment ne pas recourir à [la pensée analogique], suggère Annie Le Brun, suppléant depuis toujours aux insuffisances du raisonnement logique, dès que la pensée cherche à se mesurer à la nature excessive du désir ? » (2004 : 110). C'est bien cette mesure du désir qui est en jeu dans le théâtre de Picasso et qui fait voler en éclats le drame aristotélicien au profit d'un théâtre éminemment poétique.

Si le hasard objectif met en jeu le désir, il est aussi à l'origine de la rencontre amoureuse, qui semble être le thème central de la pièce. Tandis qu'il écrit dans son studio, le Gros Pied est surpris par la déclaration soudaine de la Tarte :

Faut-il que je vous aime pour être venue, en savates, en voisine, et toute nue, vous dire bonjour et vous faire croire que vous m'aimez et voulez m'avoir contre vous [...] — ne soyez pas si gêné, donnez-moi un beau baiser [...]

Le Gros Pied la prend dans ses bras et ils tombent à terre

La Tarte (*se relevant après l'étreinte*) — vous en avez de belles façons de recevoir et de prendre [...] apportez-moi une brique (*elle s'accroupit devant le trou du souffleur et face à la salle pisse et chaudepisse pendant dix bonnes minutes*) — ouf ça va mieux

(*elle pète — elle re-pète*) (*se recoiffe*) (*s'assied par terre et commence la savante démolition de ses doigts de pieds*) (1989 : 48-49)

Alors qu'André Breton sublime la relation amoureuse en prônant un amour fou et unique, qui désoriente tous les actes au mépris de la logique, Picasso semble, quant à lui, plus enclin à suivre les exclus du surréalisme qui, sous l'égide de Masson et de Bataille, moquent le puritanisme de Breton, fascinés par un érotisme au-delà de toute morale. Picasso reprend ainsi à son compte l'affirmation de Jarry selon laquelle « l'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment » (1977 : 11). Et dès que la Tarte a le dos tourné, le Gros Pied s'exclame : « si sa beauté m'excite et sa puanteur m'affole, sa manière de manger à table, de s'habiller, et ses manières si maniérées m'emmerdent » (1989 : 53). Comme dans le Discours de Pausanias cité dans *Le Banquet* de Platon, Picasso nous rappelle l'existence d'un Éros vulgaire, qui aime les corps et fait l'amour au hasard, sans se demander si son action est bonne. Cet Éros pratique l'amour physique en opposition à l'Aphrodite Céleste qui unit les âmes. Et c'est précisément cet amour-là que célèbre le théâtre de Picasso, où l'obscène et la scatologie composent un éloge de la corporalité et de la jouissance dionysiaque aux antipodes de ce théâtre des idées si cher à la tradition classique.

On voit ici tout le parallélisme que Picasso cherche à établir avec la pensée de Georges Bataille en faisant dialoguer Éros et Thanatos. L'obscénité inhérente à l'érotisme met ainsi en tension le visible

et l'invisible pour exposer une représentation-limite que le drame aristotélicien, en tant que système conventionnel édifiant, ne peut concevoir. Car, comme le suggère Annie Le Brun, « dès que le désir est le maître du jeu, il n'y a plus de représentation qui ne soit emportée dans un immense mouvement de décentrement déplaçant l'horizon humain vers tout ce que nous ne sommes pas » (2019 : 96). Par ce mouvement qui ouvre sur l'irreprésentable, le théâtre cesse d'être le reflet de ce que nous croyons être. Tout comme chez Lorca, il laisse place, dans l'œuvre de Picasso, à un *teatro bajo la arena* qui expose au grand jour la vérité profonde du désir et sa puissance créatrice. « Le génie des surréalistes, affirme Annie Le Brun, est d'avoir su faire leur ce théâtre sans fond, où il devient possible à chacun de conquérir l'infini qui l'habite » (2019 : 93).

La dramaturgie picassienne instaure ainsi une manière ô combien moderne de repenser l'acte théâtral au-delà de sa propre matérialité. Une telle approche n'est pas sans lien avec le refus de la scène prôné par le théâtre symboliste. Mireille Losco rappelle à cet égard que « la virtualité [de ce dernier] ne doit [...] pas être entendue comme une pure négativité. Elle désignerait plutôt la gestation, complexe et précieuse [...] d'une configuration nouvelle de la réception, que les artistes repensent de fond en comble et dont ils font une expérience plus qu'esthétique : spirituelle » (2001 : 262). S'il en va ainsi dans le théâtre de Picasso, il convient de souligner que cette expérience, aussi spirituelle soit-elle, s'ancre dans le corps traversé par les forces du désir de sorte que l'érotisme conduit à l'expression d'une ontologie du corps qui, dans la droite lignée du théâtre artaudien, en revendique la puissance expressive.

Dans la dernière scène, les deux Angoisses, la maigre et la grasse, invitent tous les personnages à festoyer chez elles. Il n'y a plus de conflit à résoudre, plus de morale à apporter. Tous dansent et changent de cavalier et de cavalière, telle une chorégraphe symbolique exprimant la liberté du désir. Celui-ci est d'autant plus impérieux que dehors le monde s'écroule : « Allumons les lanternes, s'écrie le Gros Pied, lançons de toutes nos forces les vols de colombes contre les balles. Et fermons à double tour les maisons démolies par les bombes » (1989 : 66-67). La colombe est déjà là, dans le théâtre

de Picasso, avant même qu'en 1949 il n'en dessine les traits pour le Mouvement mondial des partisans de la paix. Mais cette évocation porteuse d'espoir est contrebalancée par une ultime didascalie troublante :

[P]ar la fenêtre du fond de la pièce rentre une boule d'or de la grandeur d'un homme. [Elle] aveugle les personnages qui sortent de leur poche un mouchoir, se bandent les yeux et [...] se montrent du doigt les uns aux autres criant tous à la fois

Toi Toi Toi

Sur la grosse boule d'or apparaissent les lettres du mot « personne ».
(1989 : 67)

Michel Leiris voit dans cette image une « illumination aveugle », à propos de laquelle il écrit : « On éclaire, on se montre et l'on montre l'autre car on voudrait, le trouvant, se trouver. Mais on aveugle et on est aveuglé » (Poitry, 1995 : 203). C'est le contraire de la mimèsis, l'affirmation d'une vérité on ne peut plus baroque : au théâtre, on croit voir l'autre mais on ne voit jamais personne, car tout n'est qu'illusion et aveuglement. Voir, nous enseigne Picasso, n'est pas connaître mais imaginer en mettant à contribution les puissances du désir. D'un désir qui ne demande alors qu'à être attrapé par la queue.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Rafael, « Postface ». In PICASSO, Pablo, *L'enterrement du Comte d'Orgaz*. Paris : Gallimard, 1978, pp. 40-45.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Picasso et les papiers collés ». In *Cahiers d'art*, n° 3-5, 1932, pp. 116-135.

ARISTOTE, *La Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

- BÉHAR, Henri, *Littéruptures*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988.
- BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*. Paris : Gallimard, 1997.
- BRETON, André, « Le manifeste du surréalisme ». In *Cœuvres complètes*, tome 1. Paris : Gallimard, pp. 311-346.
- , *Point du jour*. Paris : Gallimard, 1970.
- COOPER, Douglas, *Picasso théâtre*. Paris : Cercle d'Art, 1987.
- DAIX, Pierre, « Picasso et son théâtre ». In *Picasso et le théâtre : les décors d'Edipe-Roi*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 5-9.
- FRIONNET, Christophe, « Erik Satie. Le courage de l'enfance ». In *Sens-Dessous*, vol. 8, n°. 1, 2011, pp. 107-115.
- JACQUES PI, Jëssica, « Repenser Picasso. *Le désir attrapé par la queue* et les iconographies culinaires de l'absurde et de la stupeur ». In DORSH, Fabian et RATIU, Dan-Eugen (eds.), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 7. Fribourg : The European Society for Aesthetics, 2015, pp. 297-316.
- JARRY, Alfred, *Le surmâle : roman moderne*. Paris : E. Losfeld, 1977.
- LE BRUN, Annie *Du trop de réalité*. Paris : Gallimard, 2004.
- , *Un espace inobjectif*. Paris : Gallimard, 2019.
- LOSCO, Mireille, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes ». In TRIAIRE Sylvie et CITTI Pierre (eds.), *Théâtres virtuels*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001.
- PICASSO, Pablo, *Propos sur l'art*. Paris : Gallimard, 1998.
- , *Le désir attrapé par la queue*. Paris : Gallimard, 1989.

POITRY, Guy, *Michel Leiris, dualisme et totalité*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995.

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1965.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*. Belfort : Circé, 2004.

VITEZ, Antoine, *Le Théâtre des idées*, Paris : Gallimard, 1994.

PICASSO ET LE FLAMENCO : *VIVENCIA*, MATÉRIAU, RELAIS

Olivia Pierrugues
Université Grenoble Alpes (ILCEA4)
Universidad de Sevilla (Facultad de Filología)

Parmi les différentes relations que Picasso a entretenues avec d'autres formes artistiques, celle avec le flamenco a été jusqu'à présent peu commentée comme relation spécifique¹, si ce n'est bien sûr au sein d'études plus larges², portant notamment sur son lien à la musique — en particulier aux musiques populaires — et à la danse — au sein des cafés *cantantes* mais aussi des ballets ; sur son attachement à la culture espagnole de sa jeunesse et le jeu avec ses identités plurielles — nationales, régionales, ethniques ; sur son intérêt pour

-
- 1 À l'exception de trois textes des années 1980-90 : Manuel URBANO, « Picasso y el arte flamenco », Revista *Candil*, n°19, 1982, p. 7-14 ; Alfredo ARREBOLA, *El sentir flamenco en Falla y Picasso*, Universidad de Málaga, 1986 ; José BLAS VEGA et José María PARREÑO, « Picasso y el flamenco », Revista *La Caña, número extraordinario*, 1996.
 - 2 Citons ici quelques ouvrages essentiels, dont la plupart ont été publiés à l'occasion d'expositions homonymes : Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982 ; *Picasso et les arts et traditions populaires : un génie sans piédestal*, sous la direction de Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, Paris-Marseille, Gallimard/Mucem, 2016 ; *El sur de Picasso. Referencias andaluzas*, sous la direction de José Lebrero Stals, Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga, 2018 ; *Picasso et la danse*, sous la direction de Bérenger Hainaut et Inès Piovesan, Paris, BnF Éditions, 2018 ; *Les Musiques de Picasso*, sous la direction de Cécile Godefroy, Paris, Gallimard/Musée de la musique-Philharmonie de Paris, 2020 ; *Picasso-Méditerranée*, sous la direction d'Émilie Bouvard, Camille Frasca et Cécile Godefroy, Paris, Musée Picasso/In fine, 2020.

les arts et les traditions populaires mais aussi sur sa relation avec un substrat anthropologique plus ancien relié essentiellement au pathos méditerranéen.

Autant d'axes et de champs d'études qui permettent de présenter, par touches indirectes et transversales, un phénomène culturel comme celui du flamenco, qui a bien souvent tendance à être réduit à ses expressions musicales et/ou chorégraphiques, quand ce n'est pas à de simples motifs visuels, alors qu'il constitue, comme le résume Iván Perriáñez Bolaño, « un corpus de conocimientos y saberes vernáculos que van más allá del acto musical³ ». Du point de vue de l'expression, il s'agit d'un acte de communication au carrefour des arts poétique, musical et scénique, tout à la fois genre artistique, rituel social, patrimoine immatériel⁴ et industrie culturelle, mais aussi une manière d'être au monde⁵ — de faire, de penser, de sentir —, « una forma de vida », comme le répètent souvent les flamencos. Du point de vue de ses représentations, il se situe au croisement de divers récits et constructions esthétiques⁶, qui, même s'ils s'inscrivent dans un imaginaire commun plus ancien, dépendent en grande partie du courant romantique dix-neuviémiste, avant d'entrer en contact avec

3 Iván PERRIÁÑEZ BOLAÑO, « Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderna colonial desde los bordes », *Revista Andaluza de Antropología*, n° 10, 2016, p. 29-53. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/87101>> [consulté le 3/10/2022].

4 Le flamenco a été inscrit par l'UNESCO au Patrimoine culturel immatériel de l'humanité le 16 novembre 2010.

5 Pedro G. ROMERO évoque « esa forma de estar en el mundo » dans *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, Séville, Athenaica, 2016, p. 22.

6 Voir William WASHABAUGH, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* [édition originale en anglais, 1996], trad. Verónica Canales et Enrich Folch, Barcelone, Paidós, 2005 ; mais aussi la conversation entre Jorge RIBALTA, Pedro G. ROMERO et Gerhard STEINGRESS, « Representaciones flamencas contemporáneas (Una conversación) », dans Jorge RIBALTA, *Laocoonte salvaje*, Cáceres, Periférica / Casa sin fin, 2012, p. 217-266.

d'autres mouvements comme celui des avant-gardes⁷. Et c'est sous toutes ces formes que Picasso l'a vécu, assimilé et exprimé, mais aussi déconstruit et reconstruit. Quels sont donc les points de rencontre entre Picasso et le flamenco à la fois dans et hors cadre ?

Nous tenterons d'y répondre en suivant un cheminement en trois temps, selon une perspective interdisciplinaire propre aux études culturelles, et en particulier visuelles, empruntant à la fois à l'histoire, à la sémiotique, à l'esthétique et à l'anthropologie : tout d'abord le temps de l'observation, qui est celui de son expérience du flamenco comme *vivencia* multisensorielle et collective qui a marqué sa mémoire affective et construit son imaginaire ; puis le temps de la création, au fil duquel il va servir et se servir du flamenco comme d'un creuset de formes et de forces, à la fois comme source iconographique mais aussi comme matière anthropologique sous-jacente et étoffe musico-plastique ; enfin, le temps de l'héritage, au cours duquel le flamenco devient un relais permettant à des artistes contemporains de réinvestir l'imaginaire picassien dans des œuvres intermédiaires utilisant le chant, la danse ou les arts plastiques pour réaffirmer la tradition dans toute sa force étymologique, celle de « donner à travers » et au-delà du cadre, des corps et du temps.

LE TEMPS DE L'OBSERVATION : LE VÉCU FLAMENCO DE PICASSO

Si nous commençons par nous intéresser à leur relation d'ordre biographique, au temps du vécu et de l'observation, nous constatons que Picasso traverse plusieurs étapes de l'histoire du flamenco, et parcourt plusieurs de ses espaces, depuis les cafés *cantantes* et les quartiers gitans de Málaga où il naît en 1881, jusqu'aux scènes des ballets russes, en passant par les cafés barcelonais et parisiens. Son *afición* s'éveille dès l'enfance, influencée tant par l'atmosphère

7 Voir à ce sujet le travail de recherche de P. G. ROMERO et l'exposition réalisée en 2007 avec Patricia MOLINS au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *La Noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*. Depuis 2021, une salle du musée (205.11) est consacrée à cette thématique.

musicale de la ville andalouse que par son environnement familial, en particulier son père, José Ruiz y Blasco, qui va lui transmettre, en plus de sa passion pour la peinture et la corrida, son goût pour le flamenco et la fréquentation des cafés⁸. La Málaga de la fin du XIX^e siècle, où Picasso passe les dix premières années de sa vie, est une ville moderne où le théâtre et la musique sont très présents⁹, notamment le flamenco, en gestation depuis la fin du XVIII^e siècle dans la Basse Andalousie. Le genre artistique vit à cette époque un moment charnière au cours duquel il se professionnalise et codifie ses formes et ses variantes au sein des *cafés cantantes*, après un long processus d'hybridations et de métissages mêlant chant (*cante*), guitare (*toque*) et danse (*baile*) au sein d'environnements populaires andalous — en particulier gitans — oscillant entre situations de communication privées et publiques¹⁰. Il semble que Picasso en ait fait l'expérience, tant dans sa version rituelle que dans sa version scénique : en effet, certains biographes relatent les visites dans les quartiers gitans de *Los Percheles* ou *Mundo Nuevo* où il se promène avec son père¹¹, tout

8 Plusieurs articles font référence à l'influence de José Ruiz y Blasco (1838-1913), peintre et professeur d'art, sur l'*afición* flamenco et tauromachique de son fils, notamment David CALZADO et Teo SÁNCHEZ, « La oscura raíz del grito », *Patrimonio Flamenco, La historia de la cultura jonda en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2017 ; Cécile GODEFROY, « D'une note à l'œuvre, l'imaginaire musical de Picasso », *Les Musiques de Picasso*, *op. cit.*

9 Voir notamment F. SOPEÑA IBAÑEZ, *op. cit.* ; C. GODEFROY, *art. cit.* ; Francesc CORTÈS, « Picasso et Málaga : voir avec les oreilles », *Les Musiques de Picasso*, *op. cit.*

10 Cristina CRUCES ROLDÁN distingue la *valeur d'usage* du flamenco, pour répondre à des besoins personnels et sociaux au sein d'espaces essentiellement privés, et sa *valeur d'échange*, lorsqu'il se commercialise au sein d'espaces publics. Ces deux valeurs, traditionnelles en économie politique, ne doivent pas être séparées, car le flamenco est lié depuis toujours « a su doble condición de uso y de cambio », *Más allá de la música: Antropología y flamenco — Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Vol. 1, Séville, Signatura Ediciones, 2002, p. 29.

11 La relation de Picasso avec les Gitans est souvent évoquée dans la bibliographie sur l'artiste, et fait l'objet de l'article de Dolores VARGAS JIMÉNEZ, « Bitácora gitana 2.0.: Picasso y los gitanos », *Fundación Secretariado Gitano*, 04/04/2023.

comme il est fort possible que celui-ci l'ait déjà emmené dans l'un des quatorze *cafés cantantes* qui jalonnent la ville à la fin du XIX^e siècle¹², en particulier le *Café de Chinitas*, « templo de arte popular¹³ » où se produisent les grandes *figuras* de l'époque.

Puis Picasso retrouve le flamenco lors de son époque barcelonaise, à partir de 1895, au sein d'établissements variés — cafés, *garitos* et cabarets tels que *Els Quatre Gats* — où le genre poético-musical poursuit son évolution et son exportation et où se rencontrent et se mêlent poètes, marginaux et autres créateurs des avant-gardes¹⁴. La chercheuse en histoire de l'art et culture visuelle Alicia Navarro, dans l'article « Flamenco » d'un abécédaire consacré à l'artiste, décrit cette vie de bohème qui va fortement influencer sa pratique artistique :

“Viriv a lo gitano”, derivando por la vida nocturna de los cafés o espacios urbanos periféricos adscritos a la disidencia flamenca, permitió a Picasso habitar y explorar mediante su práctica artística un mundo de sujetos marginales — gitanos, gente de circo, o prostitutas — cuyas poéticas entrecruzadas entre cuadros flamencos, escenas callejeras taurinas y prostíbulos

En ligne : <<https://www.gitanos.org/actualidad/archivo/137863.html>> [consulté le 5/07/2023].

- 12 Pour une étude détaillée de la vie de ces cafés à Málaga, voir les publications d'Eusebio RTOJA, *El arte flamenco de Málaga — Los Cafés cantantes — Una aproximación a sus historias y a sus ambientes*, 2013-2015. En ligne : <<https://www.jondoweb.com/archivospdf/loscafescantantesdemalaga.pdf>> [consulté le 3/10/2022].
- 13 José Antonio RAMOS RUBIO, « “El café de Chinitas”, obra inédita del pintor Manuel Blasco », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. En ligne : <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco989456>> [consulté le 3/10/2022].
- 14 À cette Barcelone déjà périphérique des cafés se superpose une autre Barcelone plus marginale, des bas-fonds, que Picasso va découvrir en partie grâce à l'intermédiaire de Juli Vallmitjana, comme le relate Vanessa GRAELL dans « El artista en el suburbio », *El Mundo*, 1/02/2018. En ligne : <<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/02/01/5a7304c1e5fdeaf13f8b4625.html>> [consulté le 6/07/2023].

reconfigurados en representaciones religiosas [...] se tradujeron en su obra plástica.¹⁵

De la même manière, Pedro G. Romero explique comment, selon un processus de rétroalimentation, ces nouveaux lieux et formes de sociabilité « [constituyen] verdaderas máquinas culturales en las que lo flamenco es un referente decisivo y cuyas representaciones afectan también fuertemente a la construcción estética del flamenco¹⁶ ». La forme neutre *lo flamenco* traduit ici la conversion d'un phénomène culturel en matériau et motif de prédilection de nombreux artistes plastiques de la modernité, qui s'éloignent des corps réels pour agiter leurs figures fantasmées dans une confusion identitaire entre *lo gitano*, *lo andaluz* et *lo español*, au sein d'œuvres visuelles qui vont à leur tour contribuer à la construction de l'imaginaire flamenco.

Ce sont les mêmes « machines culturelles » auxquelles le peintre andalou prend part dès son arrivée à Paris au début du siècle, où il découvre un autre univers musical populaire — celui de la chanson française et du jazz — au sein des cabarets, cafés-concerts, théâtres, music-halls et bals populaires¹⁷. Le flamenco s'y trouve aussi, inscrit dans l'ensemble plus vaste des « spectacles espagnols » très prisés des Français — et en particulier des Parisiens — depuis le début du XIX^e siècle ; il renvoie alors à un corpus de chants et de danses populaires andalouses médiatisés sous diverses appellations oscillant entre les qualificatifs « andaluz », « gitano » et « flamenco ». C'est aussi depuis Paris que Picasso suit l'évolution du genre, lorsque celui-ci commence à sortir des cafés, devenus trop mal famés, pour s'exposer et s'hybrider dans des espaces plus grands : c'est l'époque de l'*ópera flamenca* et des ballets, qui participe du processus de légitimation et

15 Alicia NAVARRO, « Flamenco », *Abecedario. Picasso poeta*, ouvrage collectif, Barcelone, Fundació Museu Picasso de Barcelona, 2019, p. 93.

16 P. G. ROMERO, *op. cit.*, 2016, p. 29.

17 Voir l'article d'Élise PETIT, « La musique légère dans le Paris de Picasso, de la Belle Époque aux Années Folles », *Les Musiques de Picasso*, *op. cit.*

d'« ennoblissement¹⁸ » du genre, auquel le peintre contribue notamment par sa collaboration avec Diaghilev à partir de 1917, en créant les costumes et les décors de *Parade*, *Cuadro flamenco* et *El sombrero de Tres Picos*¹⁹.

Puis il faudra attendre la fin des années 1950, après des décennies d'amalgame *nacionalflamenquista*²⁰, pour que le flamenco connaisse une nouvelle étape historique qui passe par un mouvement de revalorisation — en particulier du *cante* — tant d'un point de vue culturel, que social et épistémologique. Ce courant sera à l'origine, entre autres, du renouvellement de ses lieux d'expression et canaux de transmission, avec la création de nouveaux espaces scéniques, comme les festivals et les *tablaos*. Un établissement parisien, créé à la fin des années 1930 par un peintre républicain exilé, Joan Castanyer, à quelques mètres de l'atelier de Picasso rue des Grands-Augustins, d'abord restaurant puis cabaret, prendra peu à peu cette appellation, offrant ses planches à de grands noms du flamenco renaissant tels que Pepe el de la Matrona ou Rafael Romero. Plusieurs sources

18 Hélène FRISON, « “Des Espagnols aux Ballets russes” : *Cuadro flamenco* », *Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image*, sous la direction de Lise Demeyer, Xavier Escudero et Isabelle Pouzet Michel, Shaker Verlag, 2021, p. 241. Ces ballets révolutionnent la scène de l'époque en intégrant des éléments populaires et avant-gardistes — en particulier cubistes — tant dans la partie chorégraphique que scénographique.

19 Pour plus de précisions, voir H. FRISON, *ibid.*

20 Terme qui renvoie à l'utilisation, par le franquisme, du flamenco — d'origine gitano-andalouse — comme manifestation nationale. Francisco ALMAZÁN est l'un des premiers à décrire ce processus d'assimilation : « La España de Franco, aislada y bloqueada internacionalmente, necesitaba una afirmación nacional orgullosa de sus valores frente al mundo y reducir, definitivamente, la diversidad interior a unidad firme y claramente manejable. Nada para ello como la poderosa estética popular castellano-andaluza y toda la belleza de la imaginaria del Sur », dans « Flamenco y sociedad (1887-1987) », *Aurelio, Bernardo, Matrona. Cien años que nacieron*, AA. VV., Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, p. 27.

indiquent que Picasso s’y rend régulièrement lors de sa dernière époque parisienne et serait à l’origine de son nom : *Le Catalan*²¹.

Plus tard, il retrouve ces ambiances et ravive sa mémoire au gré des rencontres, amitiés et *juergas* organisées ou improvisées, dont il reste parfois quelques traces visuelles. C’est le cas d’une *sobremesa* où apparaît le banderillero andalou *El Minuni* en train de chanter après un déjeuner dans un restaurant de Golfe-Juan en 1954, dans une série de photographies prises par Edward Quinn (Fig. 1²²) ; d’une réunion flamenca privée organisée à Mougins en 1961 avec le sévillan *Antonio el Bailarín*²³ ; d’une autre fin de table mémorable dans un restaurant chinois à Cannes en 1966, où la danse d’Antonio Gades aurait inspiré un Picasso fasciné²⁴ ; ou encore de ces fêtes qui peuvent durer plusieurs jours dans ses villas à Vallauris, Cannes ou Mougins ou lors de ses visites en Camargue, où il invite le guitariste gitan *Manitas de Plata* auquel il se lie d’amitié par l’intermédiaire du photographe arlésien Lucien Clergue (Fig. 2²⁵). Toutes ces images nous présentent un Picasso le plus souvent observateur, parfois même au second plan — bien qu’il reste en général la cible

21 Voir l’article très documenté de Nicolas VILLODRE, « Le Catalan, doyen des tablaos parisiens », 2016. En ligne : <<http://flamencoweb.fr/spip.php?article606>> [consulté le 5/07/2023].

22 Photographie d’Edward QUINN, « Déjeuner au restaurant Nounou. Eugenio Carmona et Pablo Picasso en train d’écouter Francisco Reina « El Minuni », banderillero andalou », Golfe-Juan, 1954. Toutes les reproductions sont regroupées en fin d’article, avec la mention des crédits respectifs.

23 Une photographie de cet événement, réalisée par Juan Gyenes et faisant partie de la collection Museo Casa Natal Picasso a été reproduite dans *Picasso, ¡fuego eterno!*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2012.

24 Il existe également une photographie de cette réunion, réalisée par Antonio Cores, reproduite notamment dans un article de Dani LEVINAS, « Antonio Cores, fotógrafo de la intimidad de Picasso », *Clarín*, 25/04/2020. En ligne : <https://www.clarin.com/cultura/daniel-levinas_o_g8icUW-un.html> [consulté le 3/10/2022].

25 Photographie de Lucien CLERGUE, « Pablo Picasso danse le flamenco avec Manitas de Plata, sous l’œil de Jean-Marie Maignan », hôtel du Forum, Arles, 1964.

de la mise au point —, au sein de réunions où la table concourt à la communication circulaire, où les regards et les gestes trahissent un attachement sinon une nostalgie vis-à-vis de la culture flamenca et andalouse²⁶. Certains de ses amis font aussi allusion à une pratique directe et amateur du flamenco, qu'elle passe par la voix, l'écriture de *letras*, le *toque* ou même la danse²⁷.

Enfin, une autre perspective de lecture de cette relation d'ordre existentiel serait à lire dans la propre psychologie ou idiosyncrasie de l'artiste, qui rappelle en certains points la *forma de ser y estar* des flamencos, cet *ethos* souvent commenté mais difficile à définir car oscillant toujours entre le réel et ses récits. Nous le retrouvons par exemple chez Picasso dans ce rapport charnel, racinaire, vital à la création, qui semble toujours impliquer un engagement, un risque, une lutte. Quand les flamencos portent, selon Federico García Lorca, leur « cultura en la sangre²⁸ », le peintre malaguène « pinta con su sangre²⁹ », dans sa triple acception symbolique d'hérédité, d'énergie et de souffrance. Deux autres aspects concernant cette

26 Juan Diego MARTÍN CABEZA évoque ce « vínculo sentimental » lorsqu'il relate la visite de José María Moreno Galván à Picasso en 1956, au cours de laquelle les deux hommes se remémorent le *cante* de Pastora Pavón, la Niña de los Peines. Voir J. D. MARTÍN CABEZA, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: estética, compromiso y cultura popular*, thèse doctorale soutenue en 2016 à l'Université de Séville, p. 204-205. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/33168>> [consulté le 3/10/2022].

27 M. URBANO, *art. cit.*, et A. ARREBOLA, *op. cit.*, rapportent quelques témoignages de ses amis et biographes sur son activité flamenca, comme en attestent aussi certaines photographies, souvent de Lucien Clergue, où il apparaît en train de jouer de la guitare ou même de danser.

28 Federico GARCÍA LORCA, *Juego y teoría del duende/Jeu et théorie du duende* [conférence donnée pour la première fois à Buenos Aires en 1933, première publication en espagnol en 1942], édition bilingue, trad. Line Amselem, Paris, Allia, 2017, p. 12.

29 Propos attribués à Henri Matisse par Dolores VARGAS JIMÉNEZ, « Pablo Ruiz Picasso. Málaga en su vida y obra », Actas del XLI Congreso de la AEPE « 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga », 2006. En ligne : <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_41.htm> [consulté le 3/10/2022].

analogie comportementale sont évoqués par la journaliste Silvia Cruz Lapeña³⁰, qui pointe d'une part l'humour et la *guasa* caractéristiques du flamenco, qui en un sens traversent aussi l'œuvre de Picasso, où la caricature, le jeu et la parodie occupent une place importante, renvoyant à « une conception ludique de la vie très développée, particulièrement propre à la mentalité populaire³¹ ». Une courte séquence d'archive filmée par Man Ray dans les années 1930 en offre une illustration éloquente, en nous exposant un Picasso joueur allumant une cigarette et coiffé d'un foulard faisant office de mantille³². Cruz Lapeña signale également une forme de sexisme présente à bien des égards dans les milieux flamencos, qui se traduit chez Picasso dans sa vie à la fois intime et artistique par un mécanisme d'appropriation, d'exploitation et d'emprise sur ses modèles — concrets et/ou abstraits — aujourd'hui de plus en plus commenté et étudié par les chercheurs et chercheuses.

Mais Picasso va-t-il s'emparer du flamenco comme de ses autres sujets ? Il est important de rappeler que ce qui intéresse le peintre dans ce genre artistique correspond à ce qui l'attire dans la musique en général, c'est-à-dire le fait qu'il s'agisse d'une musique populaire et, qui plus est, de tradition orale. Elle doit être le lieu d'une expérience collective multisensorielle, partagée, souvent festive et, par conséquent, une musique visible et expressive, qui passe par le corps. La phrase d'introduction à l'exposition et au catalogue *Les Musiques de Picasso*, tirée d'un ouvrage d'Hélène Parmelin, souligne bien cette préférence : « Picasso aime la musique qui se voit : les guitares à la main, les airs populaires russes, espagnols, italiens, quand quelqu'un

30 Silvia CRUZ LAPEÑA, « Cuando Picasso se puso flamenco », *Vanity Fair*, 30/09/2018. En ligne : <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/picasso-por-bulerias-exposicion-ilustraciones-alianza-francesa-malaga-arte-jondo/33778>> [consulté le 3/03/2021].

31 Eduard VALLÈS, « Les racines de Picasso — Quelques notes sur l'iconographie du populaire chez le jeune Picasso — Anticipations et transgressions », *Picasso et les arts et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 25.

32 Cette courte séquence apparaît dans le documentaire *Un été à la Garoupe* réalisé par François Lévy-Kuentz, Méliande Films, 2019.

les chante sous ses yeux. Il aime les musiques en chair et en os.³³ » Pourtant, même si le flamenco fait partie de son « bagage affectif et esthétique³⁴ », il va finalement assez peu apparaître de manière explicite dans son œuvre, c'est-à-dire à travers l'utilisation de signes figuratifs et/ou linguistiques clairs, contrairement à d'autres sujets comme la corrida ou le cirque. Il semble en effet qu'il surgisse aussi selon d'autres modalités de présence, suivant un processus créatif où il serait moins question de représenter le flamenco que de le considérer comme une matière où puiser et avec laquelle jouer, à la recherche de formes et d'énergies à détourner, réinvestir, transformer.

LE TEMPS DE LA CRÉATION : LE FLAMENCO COMME MATÉRIAU

Avant de commenter ces différentes modalités, nous voudrions, en guise d'introduction, souligner quelques analogies entre les mondes flamenco et picassien, à mettre en lien avec le contexte culturel de l'entre-deux siècles : en effet, ils se retrouvent tous deux au cœur de dialectiques socio-esthétiques qui en font toute leur richesse et leur complexité épistémologique. En premier lieu, ils reposent sur le même dialogue continu entre tradition et modernité : de la même manière que le flamenco est à la fois une création récente — née à la fin du XVIII^e siècle — et le fruit du syncrétisme de systèmes esthétiques plus anciens, au carrefour de l'Orient et de l'Occident, l'œuvre de Picasso n'a cessé de faire des allers-retours entre tradition et avant-garde, renversant les codes esthétiques pour mieux embrasser les contradictions de la vie moderne et même la possibilité d'une contre-esthétique³⁵. De cette première dialectique partagée découle

33 Hélène PARMELIN, *Picasso dit...* suivi de *Picasso sur la place* [1966], Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 86-87, cité dans *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p. 10.

34 Bruno GAUDICHON et Joséphine MATAMOROS, « Un génie sans piédestal », *Picasso et les arts et traditions populaires, op. cit.*, p. 9.

35 Quand Georges BATAILLE décrit « la laideur irrévocable » des toiles de Picasso et Dalí (« Le jeu lugubre », *Cœuvres complètes I — Premiers écrits 1922-1940*, p. 213), Bernard LEBLON propose de penser l'esthétique du flamenco comme une « contre-esthétique » rejetant le beau et valorisant le cru, le brut, le

la seconde, qui concerne l'articulation entre culture populaire et culture savante inhérente à l'histoire du genre gitano-andalou et en même temps constitutive de la démarche picassienne, qui ne cesse de jeter des ponts entre références picturales académiques³⁶ et arts traditionnels, dans un mouvement général de revalorisation du populaire caractéristique de la modernité³⁷. Picasso puise notamment dans les cultures ibères et africaines, à la recherche d'un langage des origines, d'un « arte no contaminado por técnicas aprendidas³⁸ », qui fait par ailleurs écho aux discours essentialistes sur le *cante jondo*. Et c'est dans ce même mouvement de va-et-vient que se profile une nouvelle affinité, relevant cette fois d'associations et confusions identitaires, partagées entre racines andalouses, modernisme catalan, modes de vies marginaux et projections françaises. De quelle manière Picasso va-t-il donc puiser dans ce « bagage » synergique et de quels aspects va-t-il se servir dans sa production plastique ?

Un matériau figuratif : le flamenco comme réserve iconographique

Il est d'abord possible de faire une première lecture iconographique de ses œuvres, à travers certains motifs ou *topoi*, qui concernent la représentation d'espaces, d'objets et de figures qui, tout en étant connotés *flamencos*, s'inscrivent dans la tradition picturale occidentale : scènes et ambiances populaires, portraits de

spontané (« L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, 1994, p. 157-173).

36 Voir notamment le catalogue de l'exposition *Picasso et les maîtres*, sous la direction d'Anne Baldassari et Marie-Laure Bernadac Paris, Flammarion/RMN, 2015.

37 E. VALLÈS, *art. cit.*, p. 20.

38 Cristina PELÁEZ NAVARRETE, « ¿Desde dónde fluye la *Pathosformel* de una imagen? La presencia de las formas clásicas en la obra de Picasso (1917-1924) », III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, Fundación Picasso, Málaga, 2016. En ligne : <<https://museocasanatalpicasso.malaga.eu/biblioteca/taller-experimental-de-investigacion-sobre-picasso>> [consulté le 3/10/2022].

musiciens, danseurs et figures marginales — gitans, mendiants, aveugles, etc. —, natures mortes avec guitare et autres « temas españoles³⁹ ».

Nous trouvons d'abord dans la première production de Picasso quelques scènes à caractère ethnographique, qui intègrent les sujets et leur environnement, et témoignent de sa familiarité avec la musique. Il s'agit de tableaux de la vie collective en plan large, comme ce dessin intitulé « Bal populaire⁴⁰ », où parmi les figures rapidement esquissées nous distinguons quelques spectateurs assis, un couple de danseurs aux bras relevés, un guitariste dont la posture et l'expressivité signalent une activité vocale, au sein d'une scène populaire qui est sans doute plus folklorique que véritablement flamenca. Sur un dessin postérieur⁴¹, le message linguistique de la légende atteste cette fois de son caractère flamenco tandis que sa construction annonce le multi-perspectivisme de l'artiste, en déployant une seule scène sur la même page à partir de deux points de vue différents : un zoom sur les corps danseurs cherche, dans le haut de l'image, à reproduire frontalement le mouvement par l'amplitude des gestes, la déformation des corps et des vêtements et la répétition des traits ; dans le coin inférieur gauche, une rangée d'artistes se présente en diagonale et de profil selon une disposition qui rappelle celle des *cuadros flamencos* qui animent les scènes des *cafés cantantes* que Picasso fréquente régulièrement.

Si ces deux derniers dessins laissent le décor invisible et la sémiose flamenca indéfinie, trois œuvres de cette même période offrent en revanche, selon des styles différents, une vision de l'aménagement

39 Alicia NAVARRO, « En el infierno de la noche. Los temas españoles en la pintura y la escultura cubista de Picasso, 1909-1919 », III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, 2016a (voir lien en note 38).

40 Pablo PICASSO, « Bal populaire », 1895-1896, lavis sur papier, Museu Picasso, Barcelone. En ligne : <https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287379> [consulté le 5/07/2023]. Par souci d'homogénéité, nous indiquons les titres des œuvres en français.

41 Pablo PICASSO, « Le Flamenco », vers 1898, dessin au fusain authentifié par Maya Widmaier-Picasso pour une vente chez Christie's en 2012. En ligne : <<https://www.christies.com/en/lot/lot-532499>> [consulté le 5/07/2023].

de ces espaces, en plus de construire leur composition autour d'une performance résolument flamenca : la première, intitulée « Café chantant » (Fig. 3⁴²), allie l'influence impressionniste et l'esthétique sombre de la « España negra ». Nous y devinons quelques éléments architecturaux, le public de dos au premier plan guidant notre regard jusqu'à une scène éclairée dans le fond, au centre de laquelle une figure danseuse semble soulever le bras droit vers un chapeau, dessinant un geste courbe fendant l'espace, caractéristique de l'iconographie flamenca⁴³. Nous retrouvons ce geste plus explicitement dans un « Café-Concert » stylisé réalisé vers 1900⁴⁴, qui ouvre un demi-cercle jusqu'à la figure épiphanique d'un *cantaor* la tête rejetée en arrière pour mieux libérer un chant à la limite du cri, comme dans certaines œuvres post-romantiques qui circulent à l'époque⁴⁵. Dans le « Café-concert du Paralelo⁴⁶ », le geste de la danseuse décentrée se brouille à nouveau, à l'image de l'hybridité stylistique qui caractérise l'œuvre : d'un point de vue plastique, les couleurs et la touche renvoient déjà aux avant-gardes, évoquant un postimpressionnisme proche du fauvisme ; d'un point de vue figuratif, les codes visuels

42 Pablo PICASSO, « Café chantant », 1896-1897, huile sur bois, Museu Picasso, Barcelone. En ligne : <https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290581> [consulté le 5/07/2023].

43 Nous observons la même construction et les mêmes teintes ocre dans le tableau de José Luis GUTIÉRREZ SOLANA, « Café cantante », v. 1910-1917, huile sur bois, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En ligne : <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cafe-cantante>> [consulté le 5/07/2023].

44 Pablo PICASSO, « Café-Concert », v. 1900, pastel et crayon sur papier, The Israel Museum, Jérusalem. En ligne : <<https://www.imj.org.il/en/collections/307695>> [consulté le 5/07/2023].

45 Voir notamment « El Jaleo » de John SINGER SARGENT, 1882, huile sur toile, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. En ligne : <<https://www.gardner-museum.org/experience/collection/13259>> [consulté le 5/07/2023].

46 Pablo PICASSO, « Café-concert du Paralelo », 1900-1901, huile sur bois, Musée national Picasso-Paris. En ligne : <<https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000008192>> [consulté le 5/07/2023].

de la vie nocturne se confondent, entre scène flamenca et scène de cabaret parisien.

D'autre part, le flamenco se manifeste aussi à travers la présence récurrente d'objets polysémiques issus de la culture populaire tels que la guitare, la bouteille ou l'éventail, qui selon Alicia Navarro, relèvent du « mismo río discursivo de marginalidad e inspiración artística⁴⁷ » qui caractérise aussi bien la subalternité flamenca que les bas-fonds barcelonais et la bohème parisienne. Ces topoï pittoresques, qui avec les figures des *majos*, puis de la *flamenca* et du *torero*, fonctionnent déjà comme « signes de l'Espagne » et font le bonheur des clichés de l'*espagnolade* depuis le XIX^e siècle, vont devenir de véritables icônes de l'avant-garde au début du XX^e siècle, contribuant à « prestigiar un imaginario que a todas luces procedía de una cultura lumpen⁴⁸ ».

Le motif visuel de la guitare, qui a déjà fait l'objet de nombreuses études, en est l'exemple le plus emblématique : elle apparaît dans plus de huit cents des œuvres picassiennes, sur et à partir de matériaux divers — peinture, sculpture, collage, etc. —, dans toutes ses périodes, mais plus particulièrement dans sa période cubiste (1907-1920) dont elle devient le thème de prédilection. Son intérêt figuratif relève non seulement de l'histoire de l'art — elle inscrit les œuvres dans l'histoire des représentations musicales —, mais aussi de sa double valeur plastique et symbolique, dans la mesure où elle peut être associée autant à la culture populaire — « es un símbolo del alma popular y [...] del sentimiento⁴⁹ » —, qu'au folklore andalou, à la nation espagnole et parfois même aux formes féminines. Pour le Malaguène, elle est un instrument qui ouvre un champ d'observation et d'expérimentation plastique inépuisable, de « réflexion sur le

47 A. NAVARRO, *art. cit.*, 2016a.

48 P. G. ROMERO, *op. cit.*, 2016, p. 32.

49 Nicolás María LÓPEZ, « La psicología de la guitarra », *Arte joven*, n° 2, 15 avril 1901, p. 5, cité par Teresa OCAÑA, « La guitare : psychologie de l'âme populaire », *Picasso et les arts et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 48.

volume, le rapport entre pleins et vides⁵⁰ » qui invite à déconstruire et reconstruire constamment sa forme prototypique, jusqu'à n'en garder qu'une combinaison de points d'encre reliés sur le papier, comme dans l'un de ses carnets de Juan-les-Pins en 1924. Certaines de ces études seront d'ailleurs utilisées par le *cantaor* Enrique Morente pour illustrer son dernier disque, *Pablo de Málaga* en 2008 (Fig. 4⁵¹), sur lequel nous reviendrons plus loin. Selon Cécile Godefroy, Picasso « rompt avec la représentation conventionnelle de l'instrument, dont il détourne la charge symbolique ou émotionnelle et la préciosité du rendu pour en faire un objet expérimental, bricolé, conceptuel⁵² », vidé de ses significations originelles. Il en va de même lorsqu'il intègre une paire de talons de flamenco — l'un féminin, l'autre masculin — à l'un de ses nus étendus au soleil de 1932⁵³ : ils deviennent les extrémités d'un corps contorsionné sans queue ni tête.

Cependant, c'est lorsque la figure s'incarne que Picasso côtoie le mieux cette « musique en chair et en os » qu'il affectionne, par la peinture ou la sculpture de personnages qui appartiennent le plus souvent aux classes populaires et marginales, selon un art du portrait qui permet à la figure *bailaora*, *tocaora* ou *cantaora* de se distinguer.

Les premiers corps flamencos qui surgissent de son crayon sont des corps danseurs, comme sur ce dessin de fin de siècle intitulé

50 Christine LALOUÉ et Philippe BRUGUIÈRE, « Les instruments de musique de Picasso », *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p. 281.

51 Enrique MORENTE, *Pablo de Málaga*, Caimán Records-Discos Probeticos, 2008. Plusieurs études de guitare réalisées par Picasso illustrent la pochette et le livret du disque, sans doute issues de l'un de ses carnets de Juan-Les-Pins daté de 1924.

52 C. GODEFROY, *art. cit.*, p. 16.

53 Pablo PICASSO, « Femme étendue au soleil sur la plage », 25 mars 1932, fusain et huile sur papier de soie, Musée national Picasso-Paris. En ligne : <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000002126?filters=query%3Afemme%20soleil&page=1&layout=grid&sort=by_author> [consulté le 5/07/2023].

« Danseuse de flamenco » (Fig. 5⁵⁴) qui combine divers signes d'identité visuelle : à côté des signes iconiques relevant de la sémiose flamenca — bras relevé, robe, châle, fleur, peigne —, nous reconnaissons aussi le blason de la ville de Málaga et plusieurs éléments renvoyant au monde de la corrida — arènes, *toro* et *picador* mus par la même saccade ondulante que la danseuse —, autre « tema español » par excellence fréquemment associé au flamenco. Nous retrouvons cette coalescence visuelle *tauroflamenquista* dans une série de dessins réalisés en juin 1960⁵⁵, au sein desquels les types du *tore-ro* — tour à tour danseur, chanteur et *palmero* — et de la *flamenca* allongent et déforment les lignes stylisées qui les constituent, offrant une lecture renouvelée des signes iconiques flamencos traditionnels. L'intensité de la courbure de la danseuse évoque l'*opisthotonos*, ce mouvement de rejet du haut du corps en arrière que nous observons dans certaines œuvres, signe pathologique de corps affectés mais aussi caractéristique visuelle de la figure de la ménade⁵⁶, qui annonce les contorsions des bacchantes et l'exubérance dionysiaque de la dernière période de Picasso, particulièrement influencée par la mythologie gréco-latine. L'étrange spectatrice de la planche VI serait-elle la même vieille femme s'animant sur la planche VIII, dans une scène

54 Pablo PICASSO, « Danseuse de flamenco », v. 1899, crayon graphite sur papier, Museu Picasso, Barcelone. En ligne : <https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287158> [consulté le 5/07/2023].

55 Pablo PICASSO, série de dessins à l'encre de chine et au lavis sur papier datés des 6 et 7 juin 1960, numérotés et signés. La planche VII fait partie de la collection du Centre Pompidou et illustre l'affiche du festival Arte Flamenco de Mont-de-Marsan en 2023. En ligne : <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxxXqXq>> [consulté le 5/07/2023].

56 Nous renvoyons aux travaux de trois chercheuses sur la « survivance » de la figure de la nymphe dans l'œuvre de Picasso : celui déjà cité de Cristina PELÁEZ NAVARRETE (voir note 38) ; Alicia NAVARRO, « La ninfa en el viento que sopla », III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX (voir lien en note 38), 2016b ; l'intervention de Paulina L. ANTACLI, « Picasso: de la ninfa mítica a la mujer trágica. Identidades transversales en la representación de lo femenino », 3^e Congrès International sur Picasso, Museu Picasso, Barcelone, 2017. En ligne : <<http://museupicassobcn.org/congres-internacional/antacli>> [consulté le 3/10/2022].

qui virevolte entre le macabre et le grotesque, deux catégories esthétiques chères aux avant-gardes et à leur imaginaire de *lo español* fait de nuit et d'excès⁵⁷, qui n'est pas sans rappeler le ténébrisme de la sorcellerie goyesque.

Comme pour les danseuses, Picasso croque des guitaristes dès la fin des années 1890, s'inscrivant ainsi dans la tradition figurative codifiée des représentations de musiciens dans la peinture occidentale⁵⁸. À partir de la fin du XVIII^e siècle, la figure du guitariste commence à devenir un *topos* visuel en Espagne, sous les traits de *majos*, de toreros, d'aveugles⁵⁹ et autres figures populaires animant des scènes collectives des plus lumineuses aux plus obscures, avant de peupler les tableaux *costumbristas* et romantiques, et de finir par inspirer le chef de file des avant-gardes et de l'art moderne, Édouard Manet. C'est d'ailleurs bien à son « Chanteur espagnol⁶⁰ », et plus spécifiquement à sa version gravée, que font formellement écho deux dessins de Picasso représentant des guitaristes en 1897-1898⁶¹, dont les traits évoquent étrangement ceux de leur auteur, selon une autre convention picturale : celle de l'exploitation de la figure du musicien pour « s'autoreprésente[r] dans l'acte de création⁶² ». Il recourt

57 Voir l'article d'Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, « La noche española », publié pour la première fois dans la revue *El Paseante*, n° 18-19, 1991, p. 68-79, qui analyse le rôle des avant-gardes dans la construction d'une certaine vision de l'Espagne au début du XX^e siècle et qui a été le point de départ d'un projet expositif homonyme en 2007 (voir note 7).

58 Voir C. GODEFROY, *art. cit.*, p. 22.

59 Notamment chez Francisco DE GOYA (« El ciego de la guitarra », 1778, « El majo de la guitarra », 1779, « Cantor ciego », 1820) et Ramón BAYEU (« El majo de la guitarra », 1786).

60 Édouard MANET, « Le Chanteur espagnol », 1860, peinture à l'huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York. En ligne : <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436944>> [consulté le 5/07/2023].

61 Pablo PICASSO, « Guitaristes », 1897-1898, le premier au crayon et lavis de sépia, le second à l'encre, sur feuilles de carnet de dessins, collection particulière. Reproduits dans *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p. 13.

62 C. GODEFROY, *art. cit.*, p. 22.

également à l'effigie romantique du torero-guitariste au sein du vaste et coloré rideau de scène du ballet russe « Parade », créé à Paris en 1917, qui inaugure sa période néo-classique par la construction d'une scène atemporelle réunissant personnages populaires, détails féériques et éléments d'un paysage antique méditerranéen⁶³.

Toutefois, le tableau qui reste le plus commenté par les « flamencologues », qui y voient une allégorie du *cante jondo*, est sans conteste « Le Vieux Guitariste⁶⁴ », emblématique de sa période bleue caractérisée par la représentation d'êtres solitaires et mélancoliques, affectés sinon ravagés par la misère sociale. Un vieil homme en haillons y tient une guitare, assis à même le sol, et si ses jambes repliées et la tension des mains sur l'instrument simulent un reste d'activité vitale, une force descendante et centripète semble faire plier le haut de son corps et arracher un dernier souffle à un visage déjà momifié. Les variations de bleu en accentuent le décharnement, permettant à Picasso de rendre compte à sa manière de cette « Espagne noire » présente chez beaucoup de peintres et écrivains de l'époque — comme José Gutiérrez Solana ou Darío de Regoyos —, cette « Espagne éternelle », douloureuse et tragique, traversant une terrible crise sociale et morale au tournant du siècle, qui a fait du fatalisme un de ses récits fondateurs, et qui trouve dans la plainte gitane du *cante jondo* un support de cristallisation.

Le tableau s'inscrit également dans l'histoire figurative, en associant les iconographies de la mendicité et de la cécité, déjà cultivées par Goya⁶⁵ puis plus tard par Gutiérrez Solana⁶⁶ — deux praticiens

63 Pablo PICASSO, « Rideau de scène du ballet "Parade" », 1917, peinture à la colle sur toile, Centre Pompidou, Paris. En ligne : <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/PIC1qqd>> [consulté le 5/07/2023].

64 Pablo PICASSO, « Le Vieux Guitariste », 1903-1904, huile sur bois, The Art Institute, Chicago. En ligne : <<https://www.artic.edu/artworks/28067/the-old-guitarist>> [consulté le 5/07/2023].

65 Voir références en note 59.

66 Voir par exemple José GUTIÉRREZ SOLANA, « El Ciego de los romances », v. 1915-1920, fusain et pastel sur carton, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En ligne : <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ciego-romances>> [consulté le 5/07/2023].

de la *España negra* —, que nous retrouvons dans quelques travaux photographiques du début du siècle comme celui de l'écossais James Craig Annan⁶⁷. Il est intéressant de souligner le rôle des aveugles non seulement d'un point de vue socio-culturel comme diffuseurs de la poésie traditionnelle orale depuis le Moyen Âge et partie prenante de cette nouvelle sous-culture urbaine d'où naîtra le flamenco à partir de la fin du XVIII^e siècle⁶⁸, mais aussi d'un point de vue esthétique et comportemental, à travers un certain type de personnage du théâtre populaire, « el ciego fingido y agitanado », dont l'expressivité est mise en lien avec la figure *cantaora* par le sociologue Gerhard Steingress :

Frente a los ciegos, antiguos herederos del Romancero, surgieron los “ciegos fingidos” como personajes del teatro popular. Y es más, un tipo concreto de ciego fingido y agitanado: el flamenco, mimesis del ciego rezador con su quejumbroso canto, sus gestos, los ojos cerrados, su hábito introvertido, su cabeza tirada hacia atrás, su bastón acompañándole en el toque, su guitarrista y su coro, su cruda y a veces improvisada poesía y su primitivo grito.⁶⁹

67 Voir par exemple la photographie de James CRAIG ANNAN, « Blind Musician, Granada », 1913, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. En ligne : <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/27557>> [cons. le 5/07/2023].

68 La protohistoire du flamenco est souvent mise en relation avec l'activité de mendiants aveugles qui diffusaient la poésie autant par leurs voix que par les *pliegos de cordel*. Voir notamment Gerhard STEINGRESS, *Sociología del cante flamenco* [1993], Séville, Signatura Ediciones, 2003, p. 282 ; Antonio MANDLY ROBLES et Francisco Manuel LLORENTE MARÍN, « Jugar con fuego. Flamenco, juegos de lenguaje y tecnologías de la comunicación », *Gazeta de Antropología*, n° 29, artículo 07, 2013. En ligne : <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4238>> [consulté le 3/10/2022]. Plusieurs *cantaoras* aveugles ont écrit un pan de l'histoire du flamenco, comme El Ciego de la Playa (1864-1925), La Ciega de Jerez (née au XIX^e siècle et active à Madrid dans les années 1920) ou La Niña de la Puebla (1909-1999).

69 G. STEINGRESS, *op. cit.*, 2003, p. 325.

Même si la tête du vieux guitariste est penchée vers l'avant et que le son matérialisé par l'ouverture de sa bouche s'apparente ici plutôt au râle qu'au cri, nous reconnaissons plusieurs éléments visuels renvoyant à cet archétype de l'expressivité *jonda*⁷⁰ : la posture de repli sur soi — « su hábito introvertido » ; la fermeture des yeux, en lien avec une négation du visuel ici au sens propre comme au figuré ; mais aussi « la postura de la mano izquierda en la guitarra, tan exclusiva de los tocaores flamencos⁷¹ ». Un portrait photographique du *cantaor* et *tocaor* malaguène El Piyayo⁷², sans doute pris à la fin des années 1920, résonne étrangement — et anachroniquement — avec le tableau du vieux guitariste : la même figure âgée et recroquevillée, assise au sol, la tête penchée et la main gauche cassée sur son instrument. Un rapprochement d'autant plus intéressant qu'il est probable que Picasso l'ait croisé dans sa jeunesse et que comme le rappellent certains chercheurs, l'une de ses *letras* faisait partie du bagage affectif de l'artiste⁷³. Ce dernier exemple nous permet donc de faire la transition vers la figuration spécifiquement *cantaora*, en nous arrêtant sur deux œuvres singulières réalisées à la même période.

La première, intitulé « Chanteur aveugle » (Fig. 6⁷⁴), représente une tête en bronze dont les traits font écho à ceux du vieux guitariste peint la même année, tout en inscrivant sa filiation dans d'autres sources artistiques et culturelles telles que l'expressivité rodinienne

70 Selon M. URBANO, « Picasso vuelve aquí al más puro arquetipo », *art. cit.*, p. 10.

71 *Ibidem*, p. 10-11.

72 Rafael Flores Nieto, El Piyayo (Málaga, 1864-1940), *cantaor* et *tocaor* gitan. La photographie est reproduite dans l'article de Rafael CHAVES ARCOS, « El Piyayo. La historia añadida », blog *Aventureros del Flamenco*, 1/12/2021. En ligne : <<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/12/el-piyayo-la-historia-anadida.html>> [consulté le 5/07/2023].

73 Selon une anecdote rapportée par Francis MÁRMOL dans le dossier de l'exposition « Y Picasso recordaba el flamenco », avec les textes de Francis Mármol et les illustrations d'Emmanuel Lafont, 2018. Un ouvrage est en cours de publication.

74 Pablo PICASSO, « Chanteur aveugle », 1903, bronze, collection particulière.

ou le masque traditionnel⁷⁵. Le visage est fin, ciselé, émacié ; les orifices des yeux et de la bouche, bien que creusés pour signifier, restent obstrués, empêchés, bloquant l'accès à la vue et paradoxalement au souffle et à la langue. Ses traits sont tirés vers le bas et dessinent les contours de la douleur décrits en son temps par Charles Le Brun⁷⁶ — élévation et rapprochement des sourcils, contraction du nez qui marque un pli aux joues, bouche ouverte et retirée en arrière —, signes d'une rhétorique des affects fondée sur le pathos romantique du cri flamenco primordial.

Nous retrouvons la même énergie émotionnelle dans le dessin légendé « Figure, tête et guitare » (Fig. 7⁷⁷), mis en valeur lors de l'exposition *Patrimonio Flamenco* de la Biblioteca Nacional de España en 2018, qui intègre plusieurs éléments dans sa composition : une figure de femme d'un certain âge, dont la nudité renvoie à une forme d'état originel, assise sur une chaise invisible, le corps courbé vers l'avant, les bras en position d'imploration, la bouche et les yeux encrés jusqu'à disparition, aspirant l'énergie de l'image dans une tache qui contraint la parole au silence et la vision à l'obscurité ; une petite guitare fonctionnant comme simple motif visuel, dont la disproportion semble indiquer la profondeur et l'éloignement ; une tête antique barbue et sévère de profil, que David Calzado et Teo Sánchez proposent de relier à la figure paternelle et à son rôle dans l'initiation au flamenco du jeune Pablo⁷⁸ ; trois *letras de cante*⁷⁹ qui

75 Andrés LUQUE TERUEL en fait une synthèse dans « Interpretación de las esculturas de Picasso previas al estilo azul, modeladas en Barcelona, de 1899 a 1904 », *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, n° 39, p. 153-173, 2008. En ligne : <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/294>> [consulté le 3/10/2022].

76 Charles LE BRUN, *L'Expression des passions & autres conférences* [1668], Pocket, 2018, p. 76-77.

77 Pablo PICASSO, « Figure, tête et guitare », 1902-1903, encre et crayon bleu sur papier, Museu Picasso, Barcelone. En ligne : <https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290304> [consulté le 5/07/2023].

78 D. CALZADO et T. SÁNCHEZ, *art. cit.*, p. 92.

79 D. CALZADO et T. SÁNCHEZ confirment la chantabilité des deux premières *por fandangos*, *ibid.*, p. 95-96.

témoignent de la propension de Picasso à utiliser la page comme un espace à la fois plastique, poétique et conceptuel. La présence des *letras* et de la guitare confère une dimension sonore au dessin et oriente la lecture du corps suppliant comme un corps chantant. C'est à travers ces dernières œuvres que nous souhaitons à présent dépasser l'analyse iconographique afin de proposer une nouvelle approche de la présence du flamenco chez Picasso, qui le relierait à une source plus souterraine dans laquelle puiserait l'artiste de manière plus ou moins inconsciente.

Une matière anthropologique : « formules » d'un pathos flamenco

Il s'agit d'analyser ces œuvres non plus comme des représentations visuellement et sémantiquement figées du flamenco mais comme des expressions⁸⁰ d'un substrat anthropologique ancien et plus profond — *jondo*⁸¹ — qui survit et se manifeste à travers des formules corpo-visuelles récurrentes, transhistoriques et transculturelles qu'Aby Warburg nomme « formules de pathos ». Considérées par Giorgio Agamben comme « l'indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique⁸² », elles sont le résultat d'une nouvelle manière d'observer les corps et les images inaugurée par

80 Voir la différenciation établie par Thomas GOLSENNE dans « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 6, 2010. En ligne : <<http://journals.openedition.org/acrh/2059>> [consulté le 3/10/2022].

81 Nous retrouvons cette référence à une source souterraine primitive (« una realidad subterránea [...] profundamente hispánica ») dans l'esthétique *de lo jondo* théorisée par José María Moreno Galván, qui imprègne autant le flamenco que la peinture de Picasso ou celle de son frère, Francisco Moreno Galván, et se caractérise par son caractère populaire et expressionniste. Voir à ce sujet la thèse de J. D. MARTÍN CABEZA, *op. cit.*, p. 168-171.

82 Giorgio AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom » [édition originale en italien, 1975], *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, [2005] 2011 pour l'édition de poche, p. 145.

l'historien de l'art allemand⁸³, qui dépasse l'histoire de l'art traditionnelle fondée sur l'analyse formelle et symbolique des œuvres, pour mettre au jour et en lien certains « faits de culture » comme la plainte tragique et le *cante jondo*. Ainsi, comme l'a étudié Georges Didi-Huberman, le chant flamenco, comme « grand art de la plainte⁸⁴ », réactiverait, à travers certains gestes vocaux et corporels, la formule de la lamentation antique, comme si leurs corps subissaient l'influence d'une même énergie psychique reliée à la peine, au pathos dionysiaque méditerranéen et au « pensamiento trágico de la cultura occidental⁸⁵ ».

Nous retrouvons la trace de cette influence dans les attitudes corporelles des dernières figures commentées, souvent intenses et parfois même contradictoires. Observons par exemple la posture de repli qui courbe — sinon brise — le dos du *Vieux guitariste* comme de la figure féminine du dessin de 1902 : leurs têtes et leurs bustes sont attirés vers le bas par une force centripète, leurs corps recroquevillés tendent à la circularité, leurs yeux et leurs bouches sont condamnés, comme chez le *cantor ciego*, que ce soit par évidemment, obstruction ou engorgement. Ils tirent leur énergie d'une intensité tournée vers l'intérieur, dans un mouvement d'introversion qui est aussi une forme d'introspection, que nous pouvons mettre en lien avec la conduite corporelle de certains *cantaores*⁸⁶. Ce retour sur

83 G. AGAMBEN, résume la teneur et les enjeux de cette « science sans nom », dans l'article cité en note précédente ; parfois appelée « iconologie » ou « anthropologie des images », elle est de plus en plus utilisée dans les études portant sur le flamenco.

84 Georges DIDI-HUBERMAN, « La blessure à entendre », *Poésie*, n° 135, 2011, p. 97-108. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2011-1-page-97.htm>> [consulté le 3/10/2022].

85 A. NAVARRO, *art. cit.*, 2016b. Ces connexions avec la pensée tragique sont régulièrement commentées par les intellectuels et les théoriciens, depuis Manuel de Falla et Federico García Lorca, en passant par José María Moreno Galván, jusqu'aux chercheurs contemporains A. Navarro, G. Didi-Huberman ou Anne-Sophie Riegler.

86 W. WASHABAUGH décrit chez certains chanteurs de flamenco ce « comportamiento de los cuerpos afligidos y, concretamente, [...] su repliegue desde la

soi fait d'eux des êtres toujours dotés d'une « présence précaire⁸⁷ », comme semblent l'être aussi ceux de Picasso, toujours à la limite de l'extinction, par leur âge avancé, par le trait qui s'affine, par la tache qui aspire, par le bleu qui cadavérise, ou encore par le tranchant d'une tête non reliée à un buste. Plusieurs couches de lamentations se superposent et se font écho dans les figures que nous avons devant nous, permettant de les mettre en lien avec d'autres figures de différentes natures : celle de la suppliante antique — ainsi identifiée par des chercheurs de Chicago dans la figure de 1902⁸⁸ —, celle de la plainte du *cante jondo*, mais aussi celle d'autres femmes peintes par Picasso dans les mêmes années, comme cette « Vieille assise⁸⁹ » ou cette jeune suppliante « perdue » et retrouvée curieusement en palimpseste sous le vieux guitariste⁹⁰, que nous pourrions à nouveau mettre en relation avec d'autres corps *cantaores* vivants ou photographiés⁹¹.

Pourtant, la peine qui les afflige ne se contente pas de replier leurs corps ou de tirer les traits de leurs visages selon une grammaire académique de la douleur, elle les anime aussi par une forme d'activité vocale plaintive, même minime, qui se prolonge dans les bras qui implorent ou dans les mains qui jouent. En effet, malgré cet

práctica extrovertida para volverse reflexivamente hacia su propio interior », *op. cit.*, 2005, p. 51.

87 Jean-Paul CIVEYRAC, *Rose pourquoi*, Paris, P.O.L (Coll. Trafic), 2017, p. 90.

88 Cités par D. CALZADO et T. SÁNCHEZ, *art. cit.*, p. 92.

89 Pablo PICASSO, « Vieille assise », 1903, pastel et fusain sur carton, Museu Picasso, Barcelone. En ligne : <<https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/vieja-sentada>> [consulté le 5/07/2023].

90 Voir à ce sujet l'article « Un Picasso oculto debajo de otro Picasso », *La Vanguardia*, 23/09/2019. En ligne : <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190923/47577888185/picasso-mujer-viejo-guitarrista-periodo-azul.html>> [consulté le 3/10/2022].

91 Voir par exemple le portrait de la *cantaora* Carmen Linares en train de chanter, photographiée dans les années 1990 par Alberto Schommer, dont le geste vocal combine les traits gémissants du *cantor ciego* et la posture de la suppliante antique. Cette mise en lien d'archives de natures, époques et cultures différentes est au cœur du projet warburgien.

abattement, toutes semblent déjà contenir en germe la lueur, sinon de leur soulèvement, du moins de leur résistance. L'introversion ne constituerait donc qu'une étape avant le dépli : les bras et les jambes du guitariste restent ouverts, à nous faire face, et à aucun moment il ne cesse, malgré tout, de jouer, de s'adresser ; ceux de la vieille femme, démesurément grands, restent tendus vers l'avant, comme dirait Georges Didi-Huberman à la suite de Georges Bataille, « tendus vers l'impossible de leur désir⁹² ». De plus, ils apparaissent tous deux le corps entier — intègres —, et malgré le nombre des années et la misère qui les rongent, présentent des membres étonnamment robustes, aux muscles apparents. L'obscurité où sont plongés leurs regards ne serait aussi, comme l'expliquent souvent les *cantaores*, qu'une convention tacite les renvoyant à une forme de nuit intime qui leur permettrait, paradoxalement, de mieux voir, mieux sentir et par conséquent mieux transmettre au moment de chanter. De la même manière, leurs bouches noircies n'en restent pas moins entrouvertes, signifiant toute l'ambivalence d'un geste vocal entre le silence, le râle, le chant et le cri.

Il y a donc déjà chez eux un peu de la force du soulèvement, un peu de l'énergie qui achèvera de hisser leurs bras et d'ouvrir leurs bouches dans de futures œuvres de Picasso, prolongeant la formule de lamentation vers celle de la fureur tragique. En effet, lorsqu'il intensifie la gestuelle de ses personnages dans sa période expressionniste, il ravive cette autre formule antique dans des œuvres affectées et conditionnées par le contexte de la guerre, comme « Guernica⁹³ » ou « La Suppliante⁹⁴ », toutes deux réalisées en 1937, avec cette fois

92 G. DIDI-HUBERMAN, deuxième séance du séminaire « Faits d'affects » (CEHTA-CRAL/EHESS), séance du 29 novembre 2021, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris. En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=-HBNeYa16f8>> [consulté le 3/10/2022].

93 Pablo PICASSO, « Guernica », 1937, huile sur toile, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. En ligne : <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>> [consulté le 5/07/2023].

94 Pablo PICASSO, « La Suppliante », 1937, gouache sur bois, Musée national Picasso-Paris. En ligne : <<https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000000619>> [consulté le 5/07/2023].

des corps déployés, enragés, définitivement criants, renvoyant à une autre composante de l'imaginaire visuel flamenco⁹⁵. Précisons également, en guise de transition et d'ouverture, que cette nouvelle manière d'observer les images s'accompagne d'une réflexion sur leur capacité performative — l'image agit —, nous invitant à mettre en lien la réception des œuvres picassiennes avec celle du chant flamenco et leurs effets respectifs sur la sensibilité du spectateur. Nous retrouvons effectivement dans les discours de certains récepteurs la même rhétorique au moment d'évoquer comment le spectacle de corps déformés, dissonants, tourmentés, peut remplir, comme dans la tragédie antique, une fonction cathartique⁹⁶.

L'étoffe musico-plastique du cante : résonances et correspondances

La possibilité de comparer l'expérience sensorielle d'un chant avec celle d'une œuvre picturale nous invite donc à nous interroger sur les connexions existant entre les arts sonores et les arts visuels. En effet, la présence du flamenco dans l'œuvre de Picasso ne peut éluder certains questionnements concernant la relation entre la peinture et la musique, qui commence à être conceptualisée au XIX^e siècle, avant d'être véritablement exploitée au début du XX^e siècle par les avant-gardes, qui font de la toile le lieu possible d'accords sensoriels et d'émergence d'une musicalité plastique⁹⁷. Pourtant, comme le rappelle Peter Read, le peintre malaguène « n'était pas [...] convaincu par les théories qui postulent une équivalence analogique entre

95 Ces relations iconologiques, dont le développement excéderait l'espace de cet article, ont notamment été commentées par Alicia Navarro, Jorge Ribalta et Pedro G. Romero.

96 Voir Camille TALPIN, « Puissance spéculaire et esthétique des images de corps violentés dans la sensibilité artistique de Michel Leiris », *Transversales*, Université de Bourgogne, 2017. En ligne : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02059971>> [consulté le 3/10/2022].

97 Citons notamment les travaux de Wassily Kandinsky et Paul Klee.

la peinture et la musique⁹⁸ », lui qui, comme nous l'avons dit, s'intéresse davantage à la figuration et à la matérialité des corps et des instruments. Il ne s'agit donc pas ici d'envisager la toile comme un espace musical, ni même intersémiotique, mais plutôt d'y « intégrer le son comme valeur déterminante du langage des images⁹⁹ », comme si les signes sonores d'une forme musico-orale comme le *cante* pouvaient trouver leurs correspondances dans les signes plastiques — lignes, formes, volumes, couleurs, textures, etc. — et linguistiques des images, et vice versa. Ainsi, une gradation chromatique pourrait faire écho à la gradation d'un *ayero* introductif, tout comme les formes plastiques brisées évoquer les voix cassées flamencas. C'est pourquoi le critique d'art José María Moreno Galván n'hésite pas à mettre en parallèle, par une forme d'hypallage qui fait voyager les voix, l'art du *cantaor* José Menese et celui de Picasso : « La voz pictórica de Pablo Picasso también es sombría y terrible. Podría ser de otra manera: podría ser melódica y virtuosa. Pero él la rompe, la quiebra — como Menese y los suyos a las suyas propias [...] ¹⁰⁰ ».

La matière picturale travaillée par le peintre vibre de la même manière que la matière poétique ingérée, mâchée, découpée, étirée par la gorge *cantaora*. Le caractère fragmentaire qui décompose les formes et les corps peints coïncide avec celui de la poésie vivante flamenco, faite de ruptures syntaxiques, de mots écourtés ou déplacés, de *letras* combinées, rappelant l'analogie proposée par Olivier Berggruen entre le jazz et la peinture picassienne, qui « cultive jusqu'à la fin l'esthétique de la fragmentation des surfaces et des

98 Peter READ, « Guitares, violons, le chant du firmament : Picasso et la convergence des arts », *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p. 122.

99 Il s'agit de l'un des objectifs épistémologiques des deux équipes de recherche à l'origine du projet Musiconis (UMR IReMus), qui travaillent sur les représentations du son et de la musique au Moyen Âge, et en particulier sur la notion de « sonorité de l'image ». Voir leur blog en ligne : <<https://musiconis.blogspot.com/p/compte-rendus-des-seminaires.html>> [consulté le 3/10/2022].

100 José María MORENO GALVÁN, texte publié sur la pochette du disque *Menese*, RCA Victor, Madrid, 1968.

motifs enchevêtrés et superposés¹⁰¹ ». La répétition des motifs, les formes qui s'échappent en un « désordre sonore organisé¹⁰² » et mobile, résonnent avec les formes parlées, chantées et criées des voix flamencas, même si celles-ci restent condamnées au « hors-champ sonore¹⁰³ » de la toile, ne faisant d'elle, finalement, qu'une partition impossiblement bruyante.

Peut-être alors que seuls les artistes flamencos seraient à même d'exploiter et d'actualiser ces correspondances par un renversement médiatique par lequel il ne s'agirait plus de rendre visible le musico-gestuel mais de musicaliser et de gestualiser le visible. Car nous aurons beau chercher à entendre une *siguiriya* en regardant « Guernica », il faudra attendre que la voix d'un *cantaor* novateur comme Enrique Morente vienne activer ses potentialités sonores. Ainsi, le flamenco n'est pas seulement une expérience collective ou une matière à travailler, il peut devenir aussi un relais entre un artiste plastique protéiforme comme Picasso et certains artistes flamencos non moins avant-gardistes.

LE TEMPS DE L'HÉRITAGE : LE FLAMENCO COMME RELAIS

C'est finalement à travers ces différentes modalités de présence du flamenco chez Picasso que plusieurs artistes contemporains vont créer des œuvres intermédiaires, utilisant la danse, le chant, la poésie, le théâtre ou les arts plastiques, pour réaffirmer la tradition dans toute sa force étymologique. Nous allons nous concentrer sur quelques exemples relevant du chant, même si l'influence de Picasso a aussi été décisive chez le danseur Vicente Escudero, qualifié de

101 Olivier BERGGRUEN, « Picasso et Norman Granz : une complicité tardive, placée sous le signe du jazz et de la peinture », *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p.186.

102 Bruno GUIGANTI, « Picassons », *Les Musiques de Picasso, op. cit.*, p. 226.

103 B. GUIGANTI, *ibid.*, p. 227.

« bailarín cubista » dans la presse des années 1930¹⁰⁴, puis dans une moindre mesure chez les *bailaores* contemporains Israel Galván et Andrés Marín, parfois considérés comme les « Picassos du flamenco », tandis que d'autres interprètes lui ont dédié certains de leurs opus, tels les *cantaores* Diego el Cigala et Sebastián Navas ou le guitariste Daniel Casares. Du côté des arts plastiques, certaines œuvres de thématique flamenca du peintre Francisco Moreno Galván manifestent clairement leur filiation avec le maître malaguène¹⁰⁵, tandis que plus récemment, la collaboration entre l'illustrateur Emmanuel Lafont et le journaliste Francis Mármol a donné le jour à un double projet d'exposition et d'édition intitulé « Y Picasso recordaba el flamenco », qui propose, à travers la mémoire, la fiction et le rêve, une approche inédite de ce lien finalement encore peu étudié¹⁰⁶. Il existe également quelques œuvres scéniques explorant cette corrélation, comme celle de Salvador Távora dans les années 1990, « Picasso andaluz o la muerte del Minotauro », qui cherche à reconstruire la figure de Picasso « con el mundo andaluz del toro, de los cantes, de la música y del color¹⁰⁷ », jusqu'au dernier projet de Carlos Saura, « Picasso y la danza », auquel participent actuellement plusieurs artistes flamencos comme les *cantaores* La Tremendita et Israel Fernández et les *bailaores* Rocío Molina et Andrés Marín.

Toutes ces propositions restent sans commune mesure avec celle d'Enrique Morente, que certains journalistes n'hésitent pas

104 Clara ROMERO GODOY, « La poética cubista del movimiento », *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n° 23, 2016, p. 193-201. En ligne : <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2498>> [consulté le 3/10/2022].

105 C'est le cas notamment de l'œuvre « Reunión », intitulée aussi « Un cuarto para el cante » (1974), reproduite dans la thèse de J. D. MARTÍN CABEZA, *op. cit.*, p. 262. Voir aussi le sous-chapitre « Picasso en su pintura », *ibid.*, p. 201-205.

106 Voir note 73.

107 Salvador TÁVORA dans le texte qui accompagne l'œuvre, écrit en 1992. En ligne : <https://www.teatrotavoradesevilla.com/picasso_andaluz_la_muerte_del_minotaruo> [consulté le 5/07/2023].

à qualifier de « cantaor cubista¹⁰⁸ », qui partage avec Picasso la même inquiétude créatrice, tendue entre tradition et rénovation, faisant de lui « un referente y una bandera, un modelo a seguir en cuanto a riesgo y radicalidad expresiva¹⁰⁹ ». En effet, le *cantaor* grenadin ancre sa démarche dans une double tradition populaire et savante, dans et à partir de laquelle il puise et expérimente à la fois musicalement et poétiquement — l’adaptation de nouveaux textes poétiques constituant pour lui « el principal impulsor y generador de formas¹¹⁰ ». Certaines des œuvres du Grenadin peuvent ainsi être rattachées à l’esthétique cubiste — « he pretendido también hacer cubismo, que mi trabajo sea cubista¹¹¹ » —, par son utilisation du flamenco comme une triple matière musicale, vocale et poétique qu’il déconstruit et reconstruit en multipliant les voix et les textures sonores, depuis le disque *Omega* (1996), en passant par *Morente-Lorca* (1998) et *El Pequeño reloj* (2003), jusqu’à *Pablo de Málaga* (2008). C’est particulièrement le cas dans ce dernier opus, qui est un hommage explicite à Picasso¹¹², en plus d’être le dernier disque

108 Jesús ZOTANO, « Enrique Morente, la vida del “primer cantaor cubista” », *La Opinión de Málaga*, 16/05/2018. En ligne : <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2018/05/16/enrique-morente-vida-primer-cantaor-28009229.html>> [consulté le 3/10/2022].

109 Pedro G. ROMERO, « El gesto primordial », *El País*, 14/12/2010. En ligne : <https://elpais.com/diario/2010/12/14/cultura/1292281207_850215.html> [consulté le 3/10/2022].

110 Pour une analyse détaillée de la démarche artistique de Morente, voir Julián PÉREZ PÁEZ, « Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2010). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo », *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n° 34, 2018. En ligne : <<https://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/morente.pdf>> [consulté le 3/10/2022].

111 Dernier entretien réalisé par Balbino GUTIÉRREZ avec Enrique MORENTE, le 2 juin 2008. En ligne : <<https://docplayer.es/14838640-Morente-un-genio-entranable.html>> [consulté le 3/10/2022].

112 À travers son titre, ses *letras*, son esthétique, qu’il résume dans la phrase qui clôt le livret : « Este disco es una visión de Enrique Morente sobre la obra de Pablo Ruiz Picasso ». Un disque deux titres à édition limitée le précède, *Canto y cante a Picasso*, Museo Picasso de Málaga, 2003.

de Morente. Nous renvoyons ici à deux textes essentiels pour la compréhension de ce travail discographique, à commencer par celui du livret, rédigé par Corinne Frayssinet Savy, qui insiste sur « la polyvalocalité flamenca » créée par le *cantaor* de l'Albaicín, qui « trouve sa plénitude dans ce dialogue avec l'œuvre de Picasso. Comparable aux papiers collés et aux reliefs de Picasso, la polyvalocalité obtient son unité par l'opposition de fragments musicaux et d'éléments vocaux détachés, étrangers¹¹³ », tels que des extraits radiophoniques, des fusions de voix qui récitent, qui chantent, qui crient. Une réflexion que prolonge Claude Worms dans un article consacré à cette œuvre, qui en souligne le triple caractère polyphonique — « enchevêtrement » —, intersémiotique — « images sonores », « traduction musicale » — et multimédia — l'objet disque comporte musique et livret illustré :

Sur cette trame polyphonique, étroitement tissée par les effets polyrythmiques produits par l'enchevêtrement des voix, des palmas, du taconeo, des percussions, et éventuellement de la basse [...], Enrique Morente compose des images sonores qui sont autant de traductions musicales des illustrations du livret [...], et, plus généralement, de la peinture de Picasso.¹¹⁴

Mais les points de contact ne se limitent pas à l'hommage explicite ou au mimétisme esthétique, puisque Morente est aussi allé puiser dans une autre réserve picassienne, celle de son écriture poétique, qu'il se charge de vocaliser et de musicaliser à côté de *letras* populaires et de textes de son autorité. C'est le cas notamment sur le premier titre « Guern-Irak », qui inclut le poème « Fandango de lechuzas » qui accompagne les planches gravées de « Sueño y mentira de Franco » (1937). Il va même plus loin dans l'interaction créatrice

113 Corinne FRAYSSINET SAVY, « Le flamenco, un matériau musical », note du disque *Pablo de Málaga*, *op. cit.*, 2008.

114 Claude WORMS, recension du disque *Pablo de Málaga*, *flamencoweb.fr*, 8/07/2008. En ligne : <<http://flamencoweb.fr/spip.php?article130>> [consulté le 3/10/2022].

lorsqu'il réalise, quelques jours avant sa mort, une performance devant « Guernica », dont quelques extraits apparaissent dans le documentaire musical posthume qui lui est consacré¹¹⁵, où il mêle ses cris *siguiriyeros* à ceux des figures grises et hurlantes, ses silences à la voix tue de la peinture.

Le monument pictural de Picasso, dont Manuel Urbano compare le cri à celui du *cante jondo*¹¹⁶, est par la suite devenu l'espace scénique de plusieurs performances intermédiales flamencas à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire en 2017. Ainsi, qu'il s'agisse de Rosalía ou de Niño del Elche, dans le cadre du projet audiovisuel « Suena Guernica¹¹⁷ », ou de Rocío Márquez et Alfredo Lagos pour un programme de télévision diffusé par *El País*¹¹⁸, tous font partie de cette nouvelle génération d'artistes flamencos qui opèrent régulièrement des déplacements et des transgressions vis-à-vis de la tradition, et qui, par le dialogue entre leurs voix, leurs cris et leurs gestes avec l'œuvre, contribuent à activer la part sonore de la peinture picassienne.

Le flamenco a donc traversé la vie et l'œuvre de Picasso de manière régulière et selon des modalités plus ou moins explicites, que ce soit par l'expérience directe multisensorielle, par son utilisation comme un matériau figuratif — un motif ou « pretexto para la experimentación formal¹¹⁹ » — ou comme l'expression d'un substrat anthropologique lui permettant de réaffirmer son identité multiple

115 *Morente*, documentaire réalisé par Emilio Ruiz Barrachina, Carisma Films, 2011 (diffusé en France sous le titre *Morente, Flamenco y Picasso*).

116 M. URBANO, *art. cit.*, p. 9.

117 Projet réalisé en partenariat entre RTVE et Radio 3, dont les performances sont visibles en ligne : <<https://www.rtve.es/radio/radio3/suena-guernica>> [consulté le 3/10/2022].

118 Borja HERMOSO, « Pintura y palabra: *El País* junto al "Guernica" », *El País*, 2/06/2017. En ligne : <https://elpais.com/elpais/2017/06/01/videos/1496332309_356183.html> [consulté le 3/10/2022].

119 Patricia MOLINS et Pedro G. ROMERO, *Guía de l'exposition La Noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 04.

— andalouse, espagnole, méditerranéenne —, mais aussi d'une certaine manière, son ethos d'errance, de bohème et de liberté. Il constitue donc une clé de lecture essentielle pour la compréhension de son œuvre mais aussi du contexte social et culturel qui l'a vu naître. Aujourd'hui cette matière flamenca — *lo flamenco* ou *lo jondo* — continue de couler et de circuler entre les corps et les figures, et lorsque la famille d'Enrique Morente joue, dix ans après sa mort, une pièce multidisciplinaire inspirée de l'un de ses *cantes* devant « Las Meninas » de Picasso¹²⁰, elle ne fait que raviver cette matière en remontant le fil vers un autre maître rénovateur, Diego Velázquez. Ainsi, de la même manière que le peintre malaguène a contribué à la construction imaginaire du flamenco, certains artistes contribuent aujourd'hui encore à révéler *lo flamenco* de l'œuvre picassienne, ne laissant plus de place au doute, *a Picasso le gustaba escuchar el cante, sino no pintaría así*¹²¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARTICLES ET OUVRAGES

« Un Picasso oculto debajo de otro Picasso », *La Vanguardia*, 23/09/2019. En ligne : <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190923/47577888185/picasso-mujer-viejo-guitarrista-periodo-azul.html>> [consulté le 3/10/2022].

120 « Compases, silencios y libertad. Performance para “Las Meninas” de Picasso » réalisée en 2020 au Museu Picasso de Barcelone. Compte rendu, photographies et extrait vidéo en ligne : <<https://www.blogmuseupicassobcn.org/2019/06/los-morente-reactivan-las-meninas/?lang=es>> [consulté le 3/10/2022].

121 Adaptation libre d'une phrase prononcée par Enrique Morente lors d'un concert filmé pour le documentaire *Morente* (voir note 115) : « [a Picasso] le gustaba escuchar el cante, estaba loco, ¡claro!, sino no pintaría así, encima gustándole el flamenco, pues un problema tremendo... ».

- AGAMBEN, Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom » [édition originale en italien, 1975], *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, [2005] 2011 pour l'édition de poche.
- ALMAZÁN, Francisco, « Flamenco y sociedad (1887-1987) », *Aurelio, Bernardo, Matrona. Cien años que nacieron*, AA. VV., Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987.
- ANTACLI, Paulina L, « Picasso: de la ninfa mítica a la mujer trágica. Identidades transversales en la representación de lo femenino », 3^e Congrès International sur Picasso, Museu Picasso, Barcelone, 2017. En ligne : <<http://museupicassobcn.org/congres-internacional/antacli>> [consulté le 3/10/2022].
- ARREBOLA, Alfredo, *El sentir flamenco en Falla y Picasso*, Universidad de Málaga, 1986.
- BATAILLE, Georges, « Le jeu lugubre », *Œuvres complètes I — Premiers écrits 1922-1940*, p. 210-216.
- BLAS VEGA, José et PARREÑO, José María, « Picasso y el flamenco », *Revista La Caña, número extraordinario*, 1996.
- CALZADO, David et SÁNCHEZ, Teo, « La oscura raíz del grito », *Patrimonio Flamenco, La historia de la cultura jonda en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2017.
- CHAVES ARCOS, Rafael, « El Piyayo. La historia añadida », blog *Aventureros del Flamenco*, 1/12/2021. En ligne : <<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/12/el-piyayo-la-historia-anadida.html>> [consulté le 5/07/2023].
- CIVEYRAC, Jean-Paul, *Rose pourquoi*, Paris, P.O.L (Coll. Trafic), 2017.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Más allá de la música: Antropología y flamenco — Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Vol. 1, Séville, Signatura Ediciones, 2002.

CRUZ LAPEÑA, Silvia, « Cuando Picasso se puso flamenco », *Vanity Fair*, 30/09/2018. En ligne : <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/picasso-por-bulerias-exposicion-ilustraciones-alianza-francesa-malaga-arte-jondo/33778>> [consulté le 3/03/2021].

DIDI-HUBERMAN, Georges, « La blessure à entendre », *Poésie*, n° 135, 2011, p. 97-108. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2011-1-page-97.htm>> [consulté le 3/10/2022].

—, deuxième séance du séminaire « Faits d'affects » (CEHTA-CRAL/EHES), séance du 29 novembre 2021, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris. En ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=-HBNEYa16f8>> [consulté le 3/10/2022].

FRISON, Hélène, « “Des Espagnols aux Ballets russes” : *Cuadro flamenco* », *Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image*, sous la direction de Lise Demeyer, Xavier Escudero et Isabelle Pouzet Michel, Shaker Verlag, 2021.

GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende/Jeu et théorie du duende* [1942], édition bilingue, trad. Line Amselem, Paris, Allia, 2017.

GOLSENNE, Thomas, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 6, 2010. En ligne : <<http://journals.openedition.org/acrh/2059>> [consulté le 3/10/2022].

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, « La noche española », *El Paseante*, n° 18-19, 1991, p. 68-79.

GRAELL, Vanessa, « El artista en el suburbio », *El Mundo*, 1/02/2018. En ligne : <<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/02/01/5a7304c1e5f-deaf13f8b4625.html>> [consulté le 6/07/2023].

- GUTIÉRREZ, Balbino, dernier entretien avec Enrique MORENTE, le 2 juin 2008. En ligne : <<https://docplayer.es/14838640-Morente-un-ge-nio-entratable.html>> [consulté le 3/10/2022].
- HERMOSO, Borja, « Pintura y palabra: *El País* junto al “Guernica” », *El País*, 2/06/2017. En ligne : <https://elpais.com/elpais/2017/06/01/videos/1496332309_356183.html> [consulté le 3/10/2022].
- LE BRUN, Charles, *L'expression des passions & autres conférences* [1668], Pocket, 2018.
- LEBLON, Bernard, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, 1994, p. 157-173.
- LEVINAS, Dani, « Antonio Cores, fotógrafo de la intimidad de Picasso », *Clarín*, 25/04/2020. En ligne : <https://www.clarin.com/cultura/daniel-levinas_o_g8icuw-un.html> [consulté le 3/10/2022].
- LUQUE TERUEL, Andrés, « Interpretación de las esculturas de Picasso previas al estilo azul, modeladas en Barcelona, de 1899 a 1904 », *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, n° 39, p. 153-173, 2008. En ligne : <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/294>> [consulté le 3/10/2022].
- MANDLY ROBLES, Antonio et LLORENTE MARÍN, Francisco Manuel, « Jugar con fuego. Flamenco, juegos de lenguaje y tecnologías de la comunicación », *Gazeta de Antropología*, n° 29, artículo 07, 2013. En ligne : <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4238>> [consulté le 3/10/2022].
- MOLINS, Patricia et ROMERO, Pedro G., *Guía de l'exposition La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- MÁRMOL, Francis, dossier de l'exposition « Y Picasso recordaba el flamenco », avec les textes de Francis Mármol et les illustrations d'Emmanuel Lafont, 2018. Un ouvrage est en cours de publication.

MARTÍN CABEZA, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: estética, compromiso y cultura popular*, thèse doctorale soutenue en 2016 à l'Université de Séville. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/33168>> [consulté le 3/10/2022].

NAVARRO, Alicia, « Flamenco », *Abecedario. Picasso poeta*, ouvrage collectif, Barcelone, Fundació Museu Picasso de Barcelona, 2019.

—, « En el infierno de la noche. Los temas españoles en la pintura y la escultura cubista de Picasso, 1909-1919 » et « La ninfa en el viento que sopla », III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, Fundación Picasso, Málaga, 2016. En ligne : <<https://museocasanatalpicasso.malaga.eu/biblioteca/taller-experimental-de-investigacion-sobre-picasso>> [consulté le 3/10/2022].

PELÁEZ NAVARRETE, Cristina, « ¿Desde dónde fluye la *Pathosformel* de una imagen? La presencia de las formas clásicas en la obra de Picasso (1917-1924) », III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, Fundación Picasso, Málaga, 2016. En ligne : <<https://museocasanatalpicasso.malaga.eu/biblioteca/taller-experimental-de-investigacion-sobre-picasso>> [consulté le 3/10/2022].

PÉREZ PÁEZ, Julián, « Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2010). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo », *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n° 34, 2018. En ligne : <<https://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/morente.pdf>> [consulté le 3/10/2022].

PERIÁÑEZ BOLAÑO, Iván, « Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes », *Revista Andaluza de Antropología*, n° 10, 2016, p. 29-53. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/87101>> [consulté le 3/10/2022].

RAMOS RUBIO, José Antonio, « “El café de Chinitas”, obra inédita del pintor Manuel Blasco », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes, 2020. En ligne : <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0989456>> [consulté le 3/10/2022].
- RIBALTA, Jorge, *Laocoonte salvaje*, Cáceres, Periférica / Casa sin fin, 2012.
- RIOJA, Eusebio, *El arte flamenco de Málaga — Los Cafés cantantes — Una aproximación a sus historias y a sus ambientes*, 2013-2015. En ligne : <<https://www.jondoweb.com/archivospdf/loscafescantantes-demalaga.pdf>> [consulté le 3/10/2022].
- ROMERO, Pedro G., *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias (Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco)*, Séville, Athenaica, 2016.
- , « El gesto primordial », *El País*, 14/12/2010. En ligne : <https://elpais.com/diario/2010/12/14/cultura/1292281207_850215.html> [consulté le 3/10/2022].
- ROMERO GODOY, Clara, « La poética cubista del movimiento », *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n° 23, 2016, p. 193-201. En ligne : <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2498>> [consulté le 3/10/2022].
- SOPEÑA IBAÑEZ, Federico, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco* [1993], Séville, Signatura Ediciones, 2003.
- TALPIN, Camille, « Puissance spéculaire et esthétique des images de corps violentés dans la sensibilité artistique de Michel Leiris », *Transversales*, Université de Bourgogne, 2017. En ligne : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02059971>> [consulté le 3/10/2022].
- TÁVORA, Salvador, texte écrit pour l'œuvre « Picasso andaluz o la muerte del Minotauro », 1992. En ligne : <<https://www>.>

teatrotavoradesevilla.com/picasso_andaluz_la_muerte_del_minotauruo> [consulté le 5/07/2023].

URBANO, Manuel, « Picasso y el arte flamenco », Revista *Candil*, n°19, 1982, p. 7-14.

VARGAS JIMÉNEZ, Dolores, « Bitácora gitana 2.0.: Picasso y los gitanos », Fundación Secretariado Gitano. \d/04/2023. En ligne : <<https://www.gitanos.org/actualidad/archivo/137863.html.es>> [consulté le 5/07/2023].

—, « Pablo Ruiz Picasso. Málaga en su vida y obra », Actas del XLI Congreso de la AEPE « 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga », 2006. En ligne : <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_41.htm> [consulté le 3/10/2022].

VILLODRE, Nicolas, « Le Catalan, doyen des tablaos parisiens », 2016. En ligne : <<http://flamencoweb.fr/spip.php?article606>> [consulté le 5/07/2023].

WASHABAUGH, William, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* [édition originale en anglais, 1996], trad. Verónica Canales et Enrich Folch, Barcelone, Paidós, 2005.

WORMS, Claude, recension du disque *Pablo de Málaga, flamencoweb.fr*, 8/07/2008. En ligne : <<http://flamencoweb.fr/spip.php?article130>> [consulté le 3/10/2022].

ZOTANO, Jesús, « Enrique Morente, la vida del “primer cantaor cubista” », *La Opinión de Málaga*, 16/05/2018. En ligne : <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2018/05/16/enrique-morente-vida-primer-cantaor-28009229.html>> [consulté le 3/10/2022].

CATALOGUES D'EXPOSITION

Picasso, ¡fuego eterno!, sous la direction de Rafael Inglada, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2012.

Picasso et les maîtres, sous la direction d'Anne Baldassari et Marie-Laure Bernadac, Paris, Flammarion/RMN, 2015.

Picasso et les arts et traditions populaires : un génie sans piédestal, sous la direction de Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, Paris-Marseille, Gallimard/Mucem, 2016.

El sur de Picasso. Referencias andaluzas, sous la direction de José Lebrero Stals, Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga, 2018.

Picasso et la danse, sous la direction de Bérenger Hainaut et Inès Piovesan, Paris, BnF Éditions, 2018.

Les Musiques de Picasso, sous la direction de Cécile Godefroy, Paris, Gallimard/Musée de la musique-Philharmonie de Paris, 2020.

Picasso-Méditerranée, sous la direction d'Émilie Bouvard, Camille Frasca et Cécile Godefroy, Paris, Musée Picasso/In fine, 2020.

AUTRES MÉDIAS

Pablo de Málaga, disque d'Enrique Morente, Caimán Records-Discos Probeticos, 2008. Texte du livret écrit par Corinne FRAYSSINET SAVY.

Morente, documentaire réalisé par Emilio Ruiz Barrachina, Carisma Films, 2011.

Un été à la Garoupe, documentaire réalisé par François Lévy-Kuentz, Mélisande Films, 2019.

BLOG du projet Musiconis (UMR IReMus). En ligne : <<https://musiconis.blogspot.com/p/compte-rendus-des-seminaires.html>> [consulté le 3/10/2022].

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 1 : Photographie d'Edward QUINN, « Déjeuner au restaurant Nounou. Eugenio Carmona et Pablo Picasso en train d'écouter Francisco Reina «El Minuni», banderillero andalou ». Golfe-Juan, 1954. © EDWARDQUINN.COM

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 2 : Photographie de Lucien CLERGUE, « Pablo Picasso danse le flamenco avec Manitas de Plata, sous l'œil de Jean-Marie Magnan ». Hôtel du Forum, Arles, 1964. © ATELIER LUCIEN CLERGUE, SAIF, 2023

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 3 : Pablo PICASSO, « Café chantant », 1896-1897, huile sur bois, Museu Picasso, Barcelone. © SUCCESSION PICASSO 2023. CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : FOTOGASULL

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 4 : Pochette du disque *Pablo de Málaga*, d'Enrique MORENTE, Caimán Records-Discos Probeticos, 2008. Étude de guitare tirée d'un carnet de Pablo PICASSO, Juan-les-Pins, 1924.
© SUCCESSION PICASSO 2023

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 5 : Pablo PICASSO, « Danseuse de flamenco », v. 1899, crayon graphite sur papier, Museu Picasso, Barcelone. © SUCCESSION PICASSO 2023.
CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : FOTOGASULL

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 6 : Pablo PICASSO, « Chanteur aveugle », 1903, bronze, collection particulière.
© SUCCESSION PICASSO 2023. CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : MAURICE AESCHIMANN

IMAGE DISPONIBLE EN VERSION PAPIER

FIG. 7 : Pablo PICASSO, « Figure, tête et guitare », 1902-1903, encre et crayon bleu sur papier, Museu Picasso, Barcelone. © SUCCESSION PICASSO 2023.
CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : FOTOGASULL

PABLO PICASSO : « ÉCRIRE UNE PEINTURE EN MOTS »

Laurence Garino Abel
Université de Grenoble Alpes (ILCEA4)

En préambule, il importe de préciser que nous aurons plusieurs fois recours au poète espagnol Rafael Alberti à propos de Pablo Picasso poète dans la mesure où, tout au long de sa vie, Alberti a dédié de nombreux recueils poétiques, avec ou sans illustrations de sa main, à la peinture, aux grands peintres et à Picasso en particulier. À titre d'exemple, nous en citerons trois : en 1948, *A la pintura. Poema del color y la línea*¹, dédié à Picasso, où il analyse la symbolique des couleurs et les rapports entre écriture et peinture ; en 1966, *Los ojos de Picasso, poema con grabados y dibujos en color*², 20 poèmes écrits et illustrés à la main par l'artiste, pour et sur Picasso, à l'occasion du 85^{ème} anniversaire de celui-ci ; en 1970, pour son 89^{ème} anniversaire, le recueil *Los ocho nombres de Picasso. Y no digo más de lo que no digo*³.

En outre, malgré leur différence d'âge de 21 ans, les deux créateurs ont partagé une sincère amitié, personnelle et artistique. Ils se sont rencontrés à la fin des années 1910 et leur première collaboration date de 1926 dans le cadre du premier numéro de la revue

-
- 1 Rafael ALBERTI, *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-1946). Buenos Aires: Losada, 1948.
 - 2 En Espagne, la publication fut assurée dès 1966 par : *Triunfo*. Año XXI, n. 237 (17 dic. 1966), p. 67.
 - 3 Rafael ALBERTI, *Los ocho nombres de Picasso. Y no digo más de lo que no digo*. Barcelona: Kairós, 1970.

*Litoral*⁴. Les deux hommes ont vraiment appris à se connaître en 1932 lorsque Alberti, boursier de *La Junta de Ampliación de Estudios* pour étudier le théâtre européen, fait étape à Paris sur le chemin de Berlin et de l'Union Soviétique. Là, il pénètre dans l'atelier de Picasso et s'immerge dans le cubisme. À la fin de sa vie, Picasso lui offre un volume de la poésie posthume de Pierre Reverdy, illustré de sa main, avec une dédicace qui résume les liens qui les ont unis :

Para Rafael Alberti
 (lo que es todo decir)
 mi amigo (no hablemos)
 mi primo y mi tío
 su amigo y el mío
 y que más que un montón
 de abrazos novísimos y muy
 viejos y además el cariño
 de tu
 Picasso
 El 22-5-68⁵

Les deux créateurs ont aussi partagé un attachement profond au Musée du Prado. C'est là que tout a commencé pour Alberti lorsque la famille a déménagé à Madrid en 1917. Comme il le raconte dans son autobiographie *La Arboleda perdida*⁶, c'est à cette occasion qu'il reçoit sa première boîte de couleurs et qu'il découvre le Prado en compagnie de son père. Il réalise alors ses premiers dessins : « Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos, como yo a mis quince años — escribía Rafael Alberti en la *Arboleda perdida* — de que mi

4 Expression de l'avant-garde, la revue *Litoral* a été fondée en 1926 à Malaga par Emilio Prados et Manuel Altolaguirre avec la collaboration de poètes dont Rafael Alberti, d'écrivains et de dessinateurs.

5 Pedro GUERRERO RUIZ, *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Univ. de Murcia, 1991, p. 157.

6 Rafael ALBERTI, *La Arboleda perdida. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura⁷ ». Pour lui comme pour Picasso, le Prado est une terre sacrée, celle de l'attachement indéfectible et viscéral à l'Espagne, à son patrimoine et à la peinture, quelles que soient les circonstances historiques et biographiques⁸.

La parenté artistique entre Picasso et Alberti est forte, enfin, parce que tous les deux ont été peintres avant d'être poètes et n'ont cessé de faire dialoguer les deux arts. La poésie de l'un n'est pas moins picturale que celle de l'autre. C'est à Alberti que nous devons, dès les années 40 par exemple, l'invention de la lyricographie, une forme de picto-poème. Ni calligramme, ni poème illustré, elle est le fruit de l'alchimie entre le trait du pinceau et celui du crayon. Eliseo Trenc l'analyse comme « une sorte d'équilibre entre la poésie et l'art graphique, un procédé mixte », « en intégrant la poésie dans le dessin et en convertissant le mot écrit en un art plastique ». Comme il le rappelle, Alberti :

a énoncé lui-même admirablement cette tentative de totalité poétique, lyrique, musicale et graphique qui fait la richesse de sa personnalité artistique, car chez lui, tous les langages semblent se répondre en un univers de correspondances d'une merveilleuse unité :

Dibujar, pintar la poesía,
hacer visibles la palabra, el aire,
darles color y línea y movimiento,
ver que ya todo es uno imprescindible,
he aquí el gran anhelo, que ya viene de antiguo,
que nos desvela, nos impulsa y lanza

7 José CORREDOR MATHEOS, *Aproximación a Rafael Alberti y María León*. Barcelona: La mano en el cajón, 1976, p. 47.

8 Pablo Picasso conservera le titre de directeur du Musée obtenu en 1936, malgré son exil.

a navegar el mar
de una bella y no fácil aventura⁹.

Picasso, pour sa part, était tellement attaché à ses poèmes qu'il déclara à son ami, le photographe Roberto Otero : « Quizás algún día, cuando yo desaparezca, apareceré descrito en los diccionarios de esta manera. "Pablo Ruiz Picasso: poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas"¹⁰ ». Et il ajoutait malicieusement : « Au fond, je suis un poète qui a mal tourné. Tu ne crois pas¹¹ ? ».

Notre propos ici est, en conséquence, de lire les poèmes de Picasso pour en analyser la nature picturale. C'est de la plasticité scripturale dont nous traiterons pour commencer puisque le trait de l'écriture est le premier élément visible de la picturalité dont, ensuite, nous dégagerons l'ancrage esthétique et géographique. Enfin, compte-tenu du permanent dialogue entre les toiles et les poèmes, nous aborderons la technique de l'ekphrasis si particulière chez Picasso et au cœur de la peinture en mots.

En ce qui concerne le titre de cette contribution, il convient d'ajouter que nous devons l'expression « écrire une peinture en mots » à Picasso lui-même, qui, refusant tout cloisonnement dans son art, se plaisait à dire : « Après tout, les arts ne font qu'un ; on

9 Eliseo TRENC, « Alberti de la calligraphie à la lyricographie ». In : *Rafaël Alberti et les avant-gardes* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 (généré le 15 septembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1501>>. ISBN : 9782878547337.

Le poème cité est reproduit dans l'ouvrage *Rafaël Alberti, un siglo de creación viva*, Catálogo exposición permanente de la Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María, 2000, p. 71.

10 Joseba ELOLA, « Picasso se desnudaba escribiendo. Reediciones, libros y un disco revitalizan la faceta literaria del artista malagueño », *El País*, 1 de junio de 2008. En ligne : <https://elpais.com/diario/2008/06/01/cultura/1212271201_850215.html> [consulté le 10/06/2019].

11 Roberto OTERO, *Loin d'Espagne, rencontres et conversations avec Picasso*. Barcelone : 1975, p. 181-182, traduit de l'espagnol par Christiane de MONTCLOS, pour l'édition *Picasso, Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure BERNADAC et Androula MICHAËL, Paris : Gallimard, 1998, p. 147.

peut écrire une peinture en mots tout comme on peut peindre des sensations dans un poème¹² ». Et Alberti disait comme en écho dans la dernière strophe du poème « 1917 — I » de *A la pintura* :

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía
para pintar la Poesía,
con el pincel de la Pintura.

Dégageons à présent les principaux traits de la plasticité de cette écriture en étudiant comment la typographie, la ponctuation et d'autres procédés font de la textualité une expérience graphique et visuelle.

L'un des premiers facteurs de la plasticité est l'ancrage dans une dimension temporelle dynamique. Tous datés et numérotés lorsqu'il en existe plusieurs versions ou parties, les poèmes¹³ organisés comme une sorte de journal intime disent les mois et les années qui passent. Il n'est pas rare qu'ils suivent le rythme des heures, qu'ils expriment le moment de la journée et, parfois même, qu'ils donnent le bulletin météorologique du jour de leur composition. Ils capturent ainsi la fugacité de l'instant tout en laissant une empreinte dans le flux de l'écriture. L'empreinte est variable ; elle peut être charnelle, auditive, visuelle mais, finalement, elle est le plus souvent une expérience synesthésique puissante.

5 SEPTEMBRE XXXV

aujourd'hui est le cinq du mois de septembre xxxv le pas accéléré de l'épée dans la pulpe du coing ouvre la main et laisse échapper son secret en cache-sexe apprête l'émeraude pour qu'elle se laisse manger déguisée en salade de cresson avec des morceaux de bombance¹⁴ [...]

12 Androula MICHAËL, *Picasso Poèmes*. Paris : Le Cherche Midi, 2005, p. 11.

13 Le 1^{er} poème est daté du 18 avril 1935 et le dernier du 20 août 1959.

14 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *Picasso. Écrits*. Paris : Gallimard, 1989, p. 27.

28 DÉCEMBRE XXXV

à cheval sur cette après-midi qui s'en va traînant ses tripes et son foie sur le lac de myosotis ouvert à toute volée soutenant dans mes bras ces deux ailes brisées au tambourin des cris je me promène quand soudainement la cigarette s'enroule comme une folle à mon doigt et me mord jusqu'au sang¹⁵

31.12.39

l'éclair s'endort paresseux sous les grosses cloches sonnantes à toute volée¹⁶

Cet exemple nous enseigne, également, que typographiquement la trace temporelle est elle-même malléable au fil des pages, Picasso choisissant de ne pas uniformiser la datation : chiffres romains et arabes pour l'année ; mois en chiffre arabe ou, au contraire, en toutes lettres ; présence ou absence du zéro devant l'unité de la date du jour.

Au total, ce sont 340 poèmes, dont 280 écrits entre 1935 et 1940 : compositions en vers libres, prose poétique, avec ou sans strophe, en français ou en espagnol¹⁷. Si les poèmes en français sont les plus nombreux, le bilinguisme contribue lui aussi au polymorphisme en y ajoutant une dimension polyphonique. Passer d'une langue à l'autre, c'est faire le choix de ne plus différencier mais, au contraire, de réunir : une invitation à mélanger comme on le ferait avec les couleurs.

Par exemple, entre « Paris 15 septembre 40 * *Dimanche* * » et « 18 septembre 40 * *vu matin* * », l'espagnol présent depuis 16 poèmes, laisse la place à 2 compositions en français, malgré la continuité temporelle et thématique : « 18 septembre 40 *vu matin* I, II, III » et « 19 septembre 40 * *autre matin*¹⁸ * ». Sur un fond qui varie lui aussi, bien que légèrement — « linge étendu » et « mur » (« Paris 15 septembre

15 *Ibid.*, p. 79.

16 *Ibid.*, p. 212.

17 De 1935 à 1940, alternance du français et de l'espagnol ; entre 1941 et 1954, usage exclusif du français ; entre 1955 et 1959, retour de l'alternance du français et de l'espagnol.

18 *Ibid.*, p. 238-239.

40 * *Dimanche* * ») ; « bâche noire » (« 17 septembre 40 ») ; « briques liquides » (« 18 septembre 40 *vu matin* I ») ; « drap tendu » (« 19 septembre 40 * autre matin * ») —, le brusque changement linguistique exprime la violence qui surgit dans l'univers quotidien et familier en provoquant sa brutale décomposition. La langue maternelle est comme frappée de stupeur ; le poète en cherche ses mots, change de langue. Le fait de recourir, de surcroît, à une variation très cubiste dans le poème « 17 septembre 40 » démontre une espèce d'acharnement à saisir l'insaisissable et l'indicible de cet instant :

les clous des roses du bleu qui cuisent sur la bâche noire du violet
la main ouverte de ses parfums fait fuir de ses cris le troupeau
sucré des feuilles d'acanthé de leurs crinières

les clous des roses du bleu qui cuisent sur la bâche noire du violet
attroupent de leurs cris les feuilles d'acanthé du vert pomme
de la peau

les grilles du bleu des pommes attroupent de leurs cris les feuilles
de la bâche noire du violet les roses qui cuisent dans la peau
verte de l'eau étanchent leur soif dans la suie de leurs crinières¹⁹

Procédé de plasticité linguistique, l'alternance peut aussi être tout à fait fantaisiste. Mais, il est un cas très particulier lorsqu'elle conduit à détacher en italique et en espagnol, dans un texte en français, le mot « *toro*²⁰ ». Ce mot n'est jamais employé en français comme s'il ne pouvait y avoir d'autre représentation que celle que la langue ancre dans la culture tauromachique espagnole. « *Toro* » devient un marqueur d'identité à la manière du tatouage des taureaux de combat pour visibiliser leur appartenance à un terroir, une famille, un élevage.

19 *Ibid.*, p. 239.

20 Nous pouvons citer l'exemple des poèmes « 20 mai XXXVI » et « 7 juin XXXVI ».

Picasso recourt, massivement et dans les deux langues, à l'usage de l'italique en dehors de ce cas particulier. Cet usage est poussé à l'extrême dans le texte fleuve qui compose « Carnet parchemin²¹ », daté du « 7.11.40 ». Tout commence par un bref paragraphe, sans italique :

saute et bondit d'entre les jambes des roues de carton du jour qui ouvre les chaînes de ses feuilles une poignée de parfums si lourde un bouillon de poule et des soupes de mercure si légères que le manège qui trait le vin des ailes entre les pages du livre éboule entre ses dents le sang qui jaillit de la feuille de laurier du couteau blessé²²

Métaphore de l'anarchique chorégraphie typographique qui va suivre, ces lignes introduisent une sorte de soupe de mots, reflet de l'imaginaire sensoriel, culinaire et très charnel de Picasso. Le bouillonnement se déverse ensuite par vagues textuelles massives, propices à l'expression débridée, flamboyante et surréaliste. L'apparition de l'italique, très aléatoire, donne le rythme échevelé de la valse des mots et du délire, au sens propre du terme d'abord. Tout ici est frappé d'un polymorphisme exacerbé : les êtres vivants et les objets, les textures, les états de la matière et les sensations. Il s'en dégage une impression de tourbillon enivrant comme ici, par exemple :

[...]
 les papillons de l'amère *et très exquise éruption* de la soie *tom-
 bée à pic au milieu du nombril de la chanson toute de long vêtue*
 des cloches *carillonnant* sur la colline *de la montagne triturée et*
broyée entre les pages du coton *en branche* des crocs du moulin *de*
caoutchouc et de cire *très vierge fondue et figée et sale fillette idiote*
pisseuse agitant

21 *Ibid.*, p. 242-256.

22 *Ibid.*, p. 242.

saumure de la patte d'oie et crête de mortier à l'oignon et au concombre des trompettes entrouvertes du citron aigre et criard qui têtü dégoutte de la bordure des tuiles mauves roucoulandes de la poignée de bleu rose infra pâle très grassouillet plaisant et vaniteux et discret amoureux fiancé du bleu²³ [...]

Le vacillement de la ligne italique et les aplats de mots qui s'enchaînent par bloc donnent toute la mesure de la dimension visuelle générée par la plasticité typographique.

Ce dernier exemple est aussi l'occasion de mettre en relation plasticité et textualité infinie. Picasso rejetait, en effet, l'idée d'achèvement et il affirmait que rien n'était figé, fini. Il disait de sa peinture ce qui vaut aussi pour sa poésie :

Terminer une œuvre ? Achever un tableau ? Quelle bêtise ! Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner la *puntilla*, « l'achever » comme on dit ici, c'est-à-dire lui donner ce qui est le plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau : le coup de grâce²⁴.

Nous retrouvons syntaxiquement ce refus de la finitude dans l'absence de ponctuation et le recours très fréquent à un flot de mots, juxtaposés sans articulation syntaxique, dont l'énumération s'arrête capricieusement, laissant le vide d'une possible suite qui vient ou ne vient pas. Si elle ne vient pas, le souffle pourtant ne retombe pas à la fin du dernier mot. La suspension paradoxalement dynamique de ce qui s'achève en pleine course est accentué, le plus souvent, par le sémantisme du dernier mot (poème du 4.2.37) ou bien de la dernière formule (celui du 9.6.38). Le texte se présente visuellement par vague ou coulée d'encre et il intègre également la technique picturale et photographique de la ligne de fuite ouvrant sur l'horizon.

23 *Ibid.*, p. 245.

24 Androula MICHAËL, *Picasso poète. Une expérimentation permanente*, S.E.R. | « Études » 2011/9 Tome 415 | p. 230. En ligne : <<https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-9-page-219.htm>>.

4.2.37

car si loin que le son de l'heure accroche à son bec les ailes des
couleurs oubliées parmi le désordre la flûte de pain étend sa
main et blesse de son irrégularité le parfum qui flotte sous les
navets pissant leur rage à travers le diamant du soleil mis au feu
sur le recoin le plus noir du sucre plus tant et tant blanc si clair²⁵

9.6.38

la rose chante de toute sa voix sur les morceaux de pain grillé
étendu sur le beurre du bleu effaçant étendu les jambes écartées
l'ombre portée coupant en deux la chanson rongéant le bout
du doigt du coquelicot accroché à la poutre et défait le nœud
coulant serrant la gorge de la lettre reçue à toute volée²⁶

L'usage du tiret est la seule exception à cette pratique. Il est le signe typographique qui illustre une poétique de la fragmentation. Picasso l'utilise aléatoirement pour relier et séparer sans aucune contrainte, neutralisant ainsi les suites organisées comme il pouvait le faire avec les perspectives dans ses toiles cubistes. Cette chaîne de mots reliés au moyen du tiret comme maillon transpose la technique picturale pointilliste ou bien encore cubiste.

Outre ces aspects linguistiques et typographiques, la plasticité repose également sur la réécriture et l'utilisation de la série. Entre puzzle et arborescence, chaque version laisse sa trace propre, impossible à confondre avec la précédente ou la suivante, qu'elle soit ou pas numérotée (I, II ou III par exemple). Alberti a utilisé la métaphore de « la enredadera » (lierre ou liane) et il lui a consacré un poème.

He aquí el inventor del cuento o de la novela enredadera,
del poema enredadera,
de la gran poesía enredadera.
Pablo planta un esqueje en el haz de una página y comienza a
poblarse.

25 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 152.

26 *Ibid.*, p. 195.

Una guía sin fin se ramifica y trepa:
 una palabra tira de la otra,
 [...]

 Una palabra tira de cien, de mil palabras,
 un recuerdo de cien, de mil recuerdos,
 una visión de cien, de mil visiones,
 una imagen de cien, de mil imágenes,
 un objeto de cien, de mil objetos.
 Pablo según va andando va creando la selva,
 poesía liana,
 movimiento perpetuo,
 poeta enredador, enredadera.

(No intente poner comas ni otros signos el que esta obra leyere. Léala sin aliento, pues puede sucederle si se para ser sepulto en la onda y arrastrado y tundido, sin socorro posible. Será siempre mejor que comience de nuevo²⁷).

Avec ironie, Picasso confessait, le 13 février 1934, ce qui est transposable de la toile à la page :

Dire que je n'ai jamais pu faire un tableau ! Je commence dans une idée, et puis, ça devient tout autre chose. Qu'est-ce que, au fond, un peintre ? C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. C'est comme ça que je commence, et puis, ça devient autre chose²⁸.

Il ajoutait :

Je ne fais jamais un tableau comme une œuvre d'art. C'est toujours une recherche. [...] Pour moi chaque tableau est une

27 Rafael ALBERTI. «No digo más de lo que no digo». In PICASSO, *El entierro del conde Orgaz*. Barcelona: Editorial Gustavo GILI, S.A., 1969.

28 Pablo PICASSO, *Propos sur l'art, op. cit.*, p. 62.

étude. Je me dis : je vais un jour le finir, en faire une chose finie. Mais dès que je commence à le finir, il devient un autre tableau et je crois que je vais le refaire. Et c'est toujours quelque chose d'autre à la fin. Si j'y retouche, j'en fais un nouveau tableau²⁹.

Tout le contraire donc d'une quête de perfection ou d'achèvement ; plutôt l'expérience d'une écriture qui bondit d'un mot à l'autre, sans rien cacher des tâtonnements, des bégaiements, du plaisir du jeu avec les mots et leurs traces graphiques. C'est pourquoi il n'est pas exact de parler d'écriture automatique mais plutôt d'écriture « semi-automatique » comme le disait André Breton en 1961³⁰. Androula Michaël parle, elle, de « poème rhizome aux bifurcations multiples » et, encore plus précisément, d'« hyperphrase » :

L'artiste ne se soucie pas de faire de belles phrases, dans un texte ordonné. [...] [Le poème que nous étudions] est constitué d'une phrase débordante, sorte d'« hyperphrase » qui, dans son déploiement, se plie et se déplie continuellement dans un mouvement qui n'est pas linéaire, mais ondulatoire. Picasso invente ainsi la « phrase pli », sans aucune ponctuation³¹ [...].

Dans un article de 1954 intitulé « Picasso et la poésie », Tristan Tzara parlait de « flot verbal », d'« imagination torrentielle³² ». Christine Piot utilise la très suggestive métaphore d'« écriture de

29 Alexander LIBERMAN, extrait de « Picasso ». In *Vogue*, New York, 1^{er} novembre 1956, p. 132-134. Traduit de l'anglais par Dennis Collins.

30 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. XXX : « Breton a peut-être trouvé la formule juste, en 1961, en qualifiant les poèmes de Picasso de semi-automatiques ».

31 Androula MICHAËL, « Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique ». In *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 15, 2000, p. 16. <https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2000_num_15_1_1155>. Consulté le 21/01/20.

32 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. XXVIII.

sismographe³³ » et Marie-Laure Bernadac parle d'« énergie poétique à l'état brut³⁴ ». Dans la lignée de *El rayo que no cesa* du poète Miguel Hernández, Alberti recourt à la métaphore de la poussée, de l'énergie, mi-tellurique mi-animale, toujours très visuelle. Il explique ainsi dans le prologue à l'édition de 1969 de *El entierro del conde de Orgaz* :

¿Quién la mandó, quién la empujó con tanto arrojo y valentía a correr locamente en fiera y clara libertad sino este andaluz de los millones de ojos en dos ojos profundos?
Nunca un idioma fulgió con tantos ojos.
Nunca se iluminó de tantas cosas juntas, ni reventó de todo, derramándose como la panza de un caballo perforado de súbito por el cuerno del toro³⁵.

Cette plasticité qui rend possible l'expression de l'intensité sensorielle du réel prend d'autres formes dont Androula Michaël dresse la typologie³⁶. Certains poèmes sont des « poèmes-fleuve », caractérisés par un flot verbal non linéaire qui exige à la lecture de respecter le rythme de la respiration faute d'un découpage facile. D'autres sont « en plusieurs états », plusieurs essais. Il y a aussi les « poèmes-variation », qui déclinent plusieurs agencements possibles. Enfin, les poèmes composés à la manière d'un collage et les « poèmes rébus ».

En somme, quelle que soit leur type, tous les poèmes ont en commun de déjouer la référentialité et la mimésis réaliste dès l'acte initial d'écrire. Les variations du temps qui passe, de langues, de typographie, de ligne — continue ou brisée — au cœur de la plasticité de l'écriture nous préparent à une expérience de lecture nouvelle, libérée des repères habituels, dont le signe distinctif majeur est la nature visuelle et picturale. C'est ainsi que Picasso explore : la poésie délire,

33 *Ibid.*, p. XXXIII.

34 *Ibid.*, p. XIV.

35 Rafael ALBERTI. «No digo más de lo que no digo». In PICASSO, *El entierro del conde Orgaz*, *ibid.*

36 Androula MICHAËL, *Picasso Poèmes*, *op. cit.*, p. 7-11.

joue et se fait « orgies pliées soumises aux jeux de la lumière et aux caprices du dessin » (poème du 12 avril 1936³⁷).

Dans le prolongement de l'examen de la scripturalité comme socle de la picturalité, nous nous pencherons maintenant sur son ancrage esthétique et géographique.

Parce qu'ils ont été peintres et poètes à la fois, Picasso comme Alberti ont su dépasser la polémique entre la poésie et les arts plastiques, très vive au début du xx^e siècle, dans leur étape de jeunesse et de formation³⁸. Certains des poèmes picassiens reflètent, en effet, la conception poétique futuriste et sa dimension picturale telles que les résume Dorine Gorter à propos de Marinetti :

Pour capter la polyphonie du monde moderne, il faudrait libérer le vers traditionnel et détruire « la vieille syntaxe héritée d'Homère ». Le poète doit disposer les substantifs « au hasard de leur naissance », ce qui demande la suppression des temps du verbe, l'abolition de l'adjectif et de l'adverbe ainsi que des termes de liaison. Les poèmes se composent dès lors de suites de

37 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 119.

38 Avant la 1^{ère} Guerre Mondiale, les arts plastiques sont devenus de plus en plus autonomes par rapport à la poésie et les peintres se sont éloignés de la narrativité picturale. Dans ce mouvement d'autonomie de la peinture par rapport à la poésie, les peintres cubistes — notamment Delaunay, Léger, Braque, Juan Gris, Picasso lui-même, Gleizes et Metzinger — ont joué un rôle déterminant, mais pas seulement eux. Le poète Apollinaire, grand ami de Picasso à l'époque du Bateau Lavoir, d'une part, et Marinetti, le poète futuriste italien, de l'autre, ont été décisifs pour rejeter la conception imitative de l'art. Nous pensons, en particulier, à (*Méditations esthétiques*) *Les Peintres cubistes* (1913) de Guillaume Apollinaire et, en 1912, au *Manifeste technique de la littérature futuriste* de Marinetti. Dorine Gorter étudie cette polémique liée à la remise en question, dans l'art nouveau, de la domination de la littérature sur la peinture, en analysant les écrits de Pierre Reverdy : Dorine GORTER, *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912-1926)* de Pierre Reverdy. Thèse, 2016. En ligne : <<https://research.vu.nl/en/publications/reverdy-entre-po%C3%A9sie-et-peinture-cubisme-et-paragone-dans-les-%C3%A9crits>> [Consulté le 20/11/2020].

substantifs qui demandent une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale³⁹ ».

Cette poésie du mot en liberté qui favorise la transmédialité entre le verbal et l'iconique trouve au même moment un écho dans le cubisme en peinture.

En poésie comme en peinture, l'œuvre apparaît comme un dispositif susceptible de remettre en jeu l'ordre, médiatisé, des choses, en déjouant par la rupture ou la contradiction les automatismes interprétatifs, pris en incitant à créer, entre les fragments ainsi déliés, de nouveaux liens⁴⁰.

Dans les poèmes de Picasso, la rupture se manifeste aussi dans le sémantisme : emploi récurrent des substantifs « prisme », « bouts » ou « fils », du verbe « tordre » et de la locution « bouts des fils » par exemple. Les poèmes « 6 janvier xxxvi 3Hs la nuit » et « 24 avril xxxvi » démontrent que cette impulsion sémantique entraîne une métamorphose générale des matières, des membres, des êtres vivants et des fonctions.

6 JANVIER XXXVI 3 HS LA NUIT
 elle et moi
 de notre cœur
 la finesse de son ouïe est telle
 qu'aux œil qu'ouvre son ailles
 apeuré
 le pigeon dans la cage
 évente le cheval de plumes étendu sur son coudrier
 fouille dans la vermine
 les bouts des fils⁴¹

39 Dorine GORTER, *op. cit.*, p. 86-87.

40 *Ibid.*

41 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 85.

24 AVRIL XXXVI

jambes en l'air l'arc-en-ciel au milieu de la nuit étoilée tordant son linge berceau aux yeux étonnés pur chardonneret du hamac clignotant des jeux ronde des clous enfoncés dans le feu à la gorge du prisme corde tenue par les bouts aux brûlures de la roue embourbée dans la mare mordant avec rage l'œil du taureau expirant.⁴²

Mélange de cubisme, futurisme, surréalisme et autres esthétiques d'avant-garde, l'esthétique de Picasso désactive le mode référentiel et sémantique de la signification pour privilégier la signifiante, c'est-à-dire le mode sémiotique. Cependant, rompre, bouleverser, mélanger n'ont pas pour but de produire un style particulier. Il s'agit de faire l'expérience du discontinu et de la signifiante.

La textualité traitée comme matière picturale bouleverse jusqu'au mode de lecture. Les esthétiques avant-gardistes exigent du récepteur une créativité en miroir de celle de l'artiste. Libérer les codes, bouleverser les perspectives, exploiter le pluridimensionnel conduisent le lecteur à co-inventer. Il ne peut faire autrement que dépasser le déchiffrement des signes et leur référentialité. C'est à lui de dessiner — au sens propre — un trajet de lecture sémiotique et, ce faisant, à lui d'imaginer — c'est-à-dire d'abord de produire les images. Philippe Geinoz détaille ce mouvement de lecture :

[...] un double mouvement — celui de la reconnaissance, impliquant la mémoire, et celui de la mise en relation dans l'espace présent du poème ou du tableau — conformément à une organisation dont se dégagent deux niveaux distincts : celui de l'élément, coupé dans le tissu des représentations existantes ou possibles, et celui de l'ensemble, composé selon une logique propre et offerte aux parcours interrogateurs du regard⁴³.

42 *Ibid.*, p. 126.

43 Philippe GEINOZ, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*. Genève : Droz, 2014, p. 19.

Et Picasso commentait lui-même à Sabartés le rejet de la narrativité au bénéfice de la signifiante :

En parlant de ce qu'il écrit, Picasso a coutume de me dire qu'il ne désire pas tant faire des récits ou décrire de sensations que les suggérer par la sonorité des mots : ils ne sont pas pris comme moyens d'expression, mais ils s'expliquent d'eux-mêmes, à la manière dont il se sert parfois des couleurs, en les posant sur la toile sans intention narrative, c'est-à-dire sans dessein d'imiter la forme d'un objet réel⁴⁴.

Le poème « Paris 10 août xxxv » synthétise cette écriture qui désarticule les mots et les utilise pleinement comme signifiant. Prend corps sous nos yeux une nouvelle et étonnante mimésis, selon laquelle la ponctuation ressemble à un effeuillage tandis que la succession de syntagmes fait du texte un bouquet. Le référent bouquet disparaît pour mieux resurgir du chaos et « le bal commence alors ». Il y a là une parenté forte avec ce que préconisait Vicente Huidobro pour une poésie créationniste : créer à la manière de Dieu en dehors de toute référence préalable⁴⁵.

[...] — voici le bouquet — fait de toutes les paroles de toutes les langues — et folles de joie et ivres d'allégresse — libérées — volant — en liberté — rapides — se croisant entre elles dans toutes les directions — s'embrassant chaque fois qu'elles se heurtent en leur vol hâtif — de leur respiration de soufflet — que l'amour de ses feux enflamme — mais ce n'est rien — et les ailes — amour — bouquet — cheval — langues — allégresse — libérées — content — paroles — folles — rapides — liberté — se heurtent — vol — respiration de soufflet — en toutes directions — de leurs feux — enflamme — bouquet — joie — paroles — rapide — vol — respiration — ailes — folles — se

44 Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 62.

45 Nous pensons au célèbre poème programmatique « Arte poética » dans *El espejo de agua* (1916).

heurtent — langues — amour — cheval — et plus et cent et cent qui tomberont en gouttes de mercure dans le mètre et la mesure une fois mortes — le bal commence alors⁴⁶.

Nous remarquons que, dans son étude « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura* de Rafael Alberti », Zoraida Carandell commente des procédés similaires à propos de la poésie de Rafael Alberti, en particulier, dans le poème « Picasso » :

Le dernier poème de *A la pintura*, « Picasso », annonce une écriture fondée sur la vue, le toucher et l'ouïe, sensuelle comme une synesthésie : « Arabescos. Revelaciones. / Canta el color con otra ortografía / y la mano dispara una nueva escritura⁴⁷ ».

Surréalisme et cubisme contribuent à unir intimement écriture et peinture. Dans la première strophe du poème-variation « 9 décembre 38 [II] », ils parviennent à mettre en abyme la picturalité. Nous basculons *in medias res* dans un texte-toile en pleine composition, au rythme des coups de pinceau-plume et au gré des tâches de couleurs-encre. Le texte-tableau prend forme sous nos yeux sur la page-toile.

[II]
 ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel ciel violet violet ciel ciel ciel
 violet violet violet ciel ciel ciel violet violet violet ciel ciel ciel
 ciel violet violet violet violet ciel ciel ciel ciel violet violet violet
 violet ciel ciel ciel ciel violet violet violet ciel ciel ciel violet vert
 ciel ciel ciel ciel vert vert ciel ciel ciel ciel noir vert vert ciel

46 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 21.

47 Zoraida CARANDELL, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura* de Rafael Alberti ». In *Les travaux du CREC en ligne*, n° 1, *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (XVIII^e — XX^e siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE, publication par articles, p. 186-187. En ligne : <<https://crec-paris3.fr/publications-en-ligne-1>> [Consulté le 22/05/2019].

marron ciel ciel ciel noir noir noir blanc blanc noir
vert marron ciel ciel⁴⁸ [...]

Ce bain de couleurs et de sensations dans lequel nous sommes plongés doit beaucoup, aussi, aux racines andalouses de Picasso.

Dans son autobiographie *La Arboleda perdida*, Rafael Alberti a commenté à quel point l’empreinte laissée par Malaga sur Picasso était profonde, risquant même un parallèle avec sa propre situation vis-à-vis de sa Cadix natale :

Toda esa claridad, locura, gracia, pasión, arrebato, arbitrariedad, esa chuffa y burla violenta se las debe Picasso sin duda — y esto ya se ha dicho — a su infancia malagueña. Como yo — y perdón por ese paralelo que establezco con él — le debo al mar de Cádiz toda la sustancia de mi poesía⁴⁹.

D’ailleurs, dans le poème « Picasso⁵⁰ », Alberti peint Malaga en guise de portrait du peintre. Son poème métaphorise l’identité andalouse en trois symboles : le matelot pour la mer, le taureau pour la tauromachie et la guitare pour le flamenco.

MÁLAGA.

Azul, blanco y añil

Postal y marinero.

De azul se arrancó el toro del toril,

De azul el toro del chiquero.

48 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 199.

49 Rafael Alberti est né et mort à Puerto de Santa María, dans la province de Cadix (16 décembre 1902 — 28 octobre 1999). Il a passé son enfance et sa première adolescence à Cadix jusqu’à ses 14 ans.

50 Ce poème a été publié deux fois par Alberti sous deux titres différents. En 1968, dans le recueil *A la pintura*, sous le titre « Picasso ». Une seconde fois, en 1970, sous le titre « De azul se arrancó el toro », dans *Los ocho nombres de Picasso*.

De azul se arrancó et toro.

¡Oh guitarra de oro,

Oh toro por el mar, toro y torero!

Picasso exhibera ses origines andalouses toute sa vie au moyen du tricot rayé du matelot⁵¹. Ce tricot est l’empreinte méditerranéenne sur la toile comme sur la page. Nous pensons, par exemple, au poème du 19 mars 1938 et son « costume marin de l’enfant agenouillé sur le dos de la table⁵² », mais aussi aux toiles *Le marin*⁵³ (autoportrait de 1943) et *Le marin. L’homme au maillot rayé*⁵⁴ (1956). Comment ne pas mentionner la parenté poétique avec *Marinero en tierra* de Rafael Alberti (1924) et, tout particulièrement, le poème liminaire « Sueño del marinero » et « Nací para ser marinero ».

La Méditerranée andalouse est omniprésente dans les poèmes et dans tous ses états : mer, terre, ciel, faune et flore, nourriture et ustensiles de cuisine, chants, rythmes et instruments de musique, lumières et couleurs, odeurs et parfums⁵⁵. Dès le 1^{er} poème, poème-fleuve, du 18 avril 1935, elle est la terre promise laissée derrière soi et recrée à l’infini depuis l’étranger :

[...] et dis-moi toi qui le sais dis-moi s’il est possible cet après-midi que pleuve en moi le souvenir humide de son visage

51 Jérôme SECKLER, « Picasso explains ». In *New masses*, 13 mars 1945. Version française traduite de l’anglais in *Fraternité*, 20 septembre 1945. « Je lui demandai pourquoi il s’était peint en marin : “Parce que, répondit-il, je porte toujours un tricot de marin. Voyez.” Et il écarta sa chemise et tira sur son tricot : il était bleu, rayé de blanc ».

52 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 189.

53 Pablo PICASSO, « *Le Marin* ». 1943, huile sur toile, 129,3 x 80,7 cm.

54 Pablo PICASSO, « *Le marin. L’homme au maillot rayé* ». 1956, huile sur toile, 162 x 130 cm.

55 Et Marie-Laure BERNADAC d’affirmer : « Poésie visuelle, gustative, olfactive et sonore qui enchevêtre sons, couleurs et parfums, sur le mode incantatoire et monotone du flamenco ou sur le rythme saccadé du *taconeo*, et qui paraît plus proche du chant et de la danse que de la littérature ». Marie-Laure BERNADAC, « La poésie de Picasso, dictionnaire abrégé... ». In *Picasso écrits, op. cit.*, p. 9.

et se défasse le gris du ciel dans le vert de l'arbre et dis-moi si je pourrai en outre attraper un jour les doigts que le soleil passera à travers la persienne le matin au réveil près de la mer Méditerranée et l'odeur du café et le pain grillé car bien que je vienne de loin je suis un enfant et j'ai envie de manger et de nager dans l'eau salée sur le tableau peint en toile transparente qui s'expose au danger au milieu de la salle sur le plafond mouvant de son filet de lumière quand passe la barque elle se dessine vivante dans son expansion de tendresse en assassinant le rideau sur le tapis qu'une vague de draps enroule par terre⁵⁶ [...]

L'Andalousie est au cœur du procédé d'iconisation de l'écriture. Par iconisation, entendons avec Jean Peytard les procédés de référentiation au moyen de l'évocation du tableau ou bien ceux qui réfèrent de façon iconographique. A propos d'Aragon et sa réécriture totale en 1966 du roman *Les communistes* (1949-1951), Jean Peytard explique les motivations de l'iconisation et ses procédés. Ses propos sont transposables aux poèmes de Picasso :

La description est d'un usage impossible : l'écriture trouve ses limites. Il n'est plus que de les dépasser. Et de trouver dans l'ailleurs du texte l'équivalent référenciateur que la graphie ne peut offrir. Déplacer le regard du lecteur vers d'autres signes que les linguistiques. [...] L'écriture seule est impuissante à instaurer le référé ; il faut emprunter la voie indirecte qui conduit au référent par le biais d'un autre référent, comme de substitution. Evoquer ou signaler le tableau d'un peintre (évidemment par l'écriture) est un indirect artifice, mais posé comme le plus approprié à la référenciation.

Sortie de l'écriture vers le tableau. Ce n'est plus le déploiement calligrammatique des graphèmes qui esquisse le référent, mais l'écriture se déplace en direction d'un nouveau référent, et, l'aveu lâché d'une impossible congruence de la description ou

56 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.* Le poème entier occupe les pages 1 à 13. Le passage cité se situe à la p. 9.

d'une métaphore, il ne reste plus que le conseil de contempler la peinture⁵⁷ [...].

Picasso fait de cette iconisation, sa marque. Il va jusqu'à l'utiliser le 4 mai xxxvi dans son faire-part de naissance :

[...] voici l'histoire je suis née d'un père blanc et d'un petit verre d'eau de vie andalouse je suis née d'une mère fille d'une fille de quinze ans née à Malaga dans les *percheles* le beau *toro* qui m'engendra le front couronné de jasmins avec les dents avait arraché de ses mains les lignes de la cage qui emprisonnait le peuple⁵⁸ [...]

Pour illustrer les procédés iconiques de référentiation qui exploitent le caractère profondément andalou, nous prendrons l'exemple de la couleur bleue. Sous la plume picassienne, la couleur bleue réfère immédiatement autant à la mer Méditerranée qu'à la période bleue du peintre. Elle réactive la charge mélancolique et traumatique. Mais le mouvement vers le bleu de la mer et celui des tableaux n'épuise pas la référentiation. En effet, plus qu'une couleur, le bleu est matière à l'intime, celui de l'expérience sensorielle et imaginaire du réel. Le bleu ne cesse ainsi de se réinventer et il est servi par la métaphore surréaliste. Il est « bleu onctueux du beurre » (9.6.38⁵⁹) ; « azur si pur du pâté d'excréments » (24.12.39 [I]) ; « odeur du bleu serré au cou du soleil en poussière » (7 juin xxxvi). Il se fait bleu géométrique selon un procédé typiquement cubiste : « cris de douleur du bleu quadrillé des ronds que fait la pierre frappant le tambour » (28 novembre 38). Il sort du cadre à

57 Jean PEYARD, « Iconicité et référentiation (aux limites de l'écriture) ». In *SEMEN, Revue de sémiolinguistique de textes et discours*, 4 | 1989 : Texte littéraire et référentiation. En ligne : <<https://doi.org/10.4000/semen.6823>>. [Consulté le 17/03/2020].

58 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 128.

59 Les citations qui se rapportent à la couleur bleue, dans ce paragraphe, sont empruntées à Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, respectivement aux pages p. 195, 208, 140, 196, 189, 193, 39, 149.

tous points de vue lorsqu'il fait dialoguer les poèmes avec des hypotextes lui donnant une portée encore plus picturale. Par exemple, le bleu est éluardien — « le drap bleu du tas d'oranges » (9 mars 1938 — IV) — jusque dans ses variations : « carré bleu de l'orange » (19.3.38) ; « coton bleu d'azur de l'orange » (2.4.38) —. Pour autant, le bleu ne cesse pas de dire le quotidien de Picasso, son rapport au réel : bleu des assiettes (8 novembre xxxv), bleu du « corsage bleu acheté 35 francs aux puces » (25 janvier xxxvii).

En définitive, l'Andalousie et tout l'univers méditerranéen ne sont pas convoqués uniquement pour leur importance autobiographique. Ils nous installent, eux aussi, dans « la peinture en mots ».

Tout ceci nous conduit, pour terminer, à montrer comment Picasso met l'ekphrasis au service de la picturalité.

Dans une acception courante, l'ekphrasis consiste à écrire sur la peinture. Elle est description textuelle d'une représentation visuelle. Elle établit un rapport d'interprétation ou une relation d'illustration entre le texte et la représentation iconique.

L'*ekphrasis* ou *ekphrasis*, figure de style bien connue depuis l'Antiquité, peut s'entendre au sens strict (narration descriptive d'une œuvre d'art) ou selon une conception plus large souvent confondue avec l'hypotypose (ὑποτύπωσις/*hypotúpōsis*, littéralement « ébauche, modèle », i.e. mettre une « ébauche » sous les yeux de quelqu'un, autre forme de « suggestion visuelle »). Cette dernière figure de style regroupe tous les procédés permettant de rendre vivante une description, au point que le lecteur voit la scène, le tableau, se dessiner et s'animer sous ses yeux. Il s'agirait donc d'un texte descriptif si vif qu'il donne l'impression de voir l'objet décrit plutôt que d'entendre la voix de l'auteur ; on peut alors y voir une forme de synesthésie ou d'équivalence des sens⁶⁰.

60 Sophie COUSSEMACKER et Julia ROUMIER, « En guise d'introduction : *Ekphrasis* et hypotypose : les écritures de l'*enargeia* dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-Spania* [En ligne], 37 | octobre 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020. URL : <<http://journals.openedition.org/e-spania/35993>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/e-spania.35993>> [Consulté le 16/09/2022].

Dans son appropriation en tant que peintre-poète, Picasso en fait un nouveau code d'écriture et l'utilise pour établir un nouveau rapport à l'objet. Faire un poème en étant peintre ou faire un poème sur la peinture engendrent une confrontation créative qui dépasse la textualisation de l'image. À ce propos, Jean-Luc Nancy parle d'une autre modalité d'ekphrasis et il explique :

Entendons par *ekphrasis* la parole issue de l'image : non pas celle que nous pouvons prononcer à propos d'elle mais celle qu'elle nous propose ou suggère elle-même. L'*ekphrasis* à ce compte n'est pas un commentaire, ni une analyse, ni une évaluation de l'œuvre. [...] Elle se tient au plus près de l'œuvre et tente de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous [...]. [...] elle répond à : qu'est-ce qui se donne à voir ? Qu'est-ce que ça dit au premier regard. Et comment ensuite il faut se taire et revenir à l'image⁶¹.

En ce sens, impossible de confondre l'appropriation ekphras-tique picassienne avec le commentaire ou même l'expression de la subjectivité du créateur ou du récepteur. Marie-Laure Bernadac affirme : « L'écriture est pour lui le complément indissociable de la peinture, elle dit ce que l'image ne peut pas dire. Quand il peint il veut "nommer" les choses, quand il écrit il visualise⁶² ».

Dans le poème « 29 février xxxvi⁶³ », nous relevons d'emblée le dialogue avec le tableau *Le Radeau de la Méduse*⁶⁴ de Géricault. Par le choix d'une forme de poème-variation, l'image du tableau en référence ne s'impose pas mais vacille et se transforme. Ainsi, grâce au

61 Jean-Luc NANCY, « Ekphrasis ». In *Revue Etudes françaises* — volume 51, n°2, 2015, p. 25.

62 Marie-Laure BERNADAC, « La poésie de Picasso, dictionnaire abrégé... ». In *Picasso écrits, op. cit.*, p. 14.

63 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 104.

64 Théodore GÉRICAUT, *Le radeau de La Méduse*, 1818 — 1819. Peinture à l'huile, toile sur bois. 491 × 716 cm. N° d'inventaire : INV 48841, Musée du Louvre, Paris.

dialogisme entre le texte et le tableau, le poème nous entraîne dans l'expérience de l'altérité et de l'hybride. Dans cet espace de création débridée, l'imaginaire du *Radeau de la Méduse* se réécrit et se redessine strophe après strophe, au fil des hypothèses, aussi librement que les chaînes se détachent :

le radeau de la méduse se détache de la mer pour prendre dans
ses bras le sillage de la glace de poche de l'oiseau

si le radeau de la méduse enfin détache de ses chaînes vole dans
le noir son front accroche le silence de la glace de poche

si le radeau de la méduse déshabille son corps de ses chaînes et
laisse flotter accroché par les bouts des doigts des lambeaux de
vagues son front mou sa caresse sur la pierre du sillage de l'aile
détachée de la glace de poche

si mon radeau de la méduse déshabille son corps de ses chaînes
et ne laisse flotter accroché par les bouts des doigts que des lam-
beaux de vagues son front mou sa caresse sur la pierre du sillage
creusé par l'aile détachée du tendre oiseau blessé qui chante posé
sur la pointe de la corne du grand buffle amoureux

Lorsque poèmes et tableaux picassiens dialoguent, il en est de même. La transmédialité crée un message nouveau, au-delà de l'image du tableau et au-delà de la référentialité des mots, dans une sorte de célébration de la *poïesis* comme l'on célèbrerait l'*hubris*. Les persiennes sont, par exemple, un des motifs récurrents des tableaux et des poèmes. Dans ces derniers, elles sont métaphores de ce qui fait écran au double sens du terme ; elles provoquent la déformation et la suggestion. Le tableau *Dormeuse aux persiennes* (1936) dialogue ainsi avec le poème « 25 janvier XXXVII⁶⁵ » qui le renouvelle par une scénarisation inattendue dont le fil imaginaire est aléatoire. Nous remarquons que le sémantisme insiste sur la technique du

65 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 149.

fondue enchaînée qui brouille les frontières entre les œuvres. Cette technique de montage propice à l'imaginaire s'accompagne d'effets de lumière produits par les persiennes : le clair-obscur, les ombres et les nuages. Dans la récréation, le poème s'invente un fond sonore et une mise en scène animée.

Bruit des pas illuminés des fleurs échantillons des regards sapajous à travers les persiennes closes des mains posées à l'ombre de ses joues si colorées de force par la musique délayée dans la fontaine lumineuse suspendue entre ciel et terre au balcon accroché aux nuages de poussière réfléchis aux quatre coins de la carte sombrant corps et biens sous les pétales de l'œil piqué à la machine à hacher la chair tout ça pour dire et souhaiter un bonsoir avant de me coucher à son corsage bleu acheté trente cinq francs aux puces toujours pensant à elle ce soir exactement à 1 h. et 8m. du 25 janvier de cette année 37.

Ce débordement du tableau par le poème au moyen de l'écriture ekphrastique rejoint l'inflation sensorielle et créative dont parle Androula Michaël en disant que « l'aspect linéaire du texte n'est rien d'autre que le déguisement d'un foisonnement intérieur pluri-dimensionnel ». Elle ajoute, à propos du manuscrit, qu'il est un « espace polydirectionnel, qui offre une lecture visuelle spatiale à plusieurs centres, en un espace linéaire unidirectionnel, qui offre, lui, une lecture linéaire temporelle⁶⁶ ».

Il y a un terme picassien très imagé qui dit l'autonomisation des éléments, l'hétérogénéité, le pluridimensionnel, c'est celui traduit en français par « salmigondis » tel qu'employé dans le poème « 4.08.40⁶⁷ » qui nous y livre une définition ekphrastique aux accents

66 Androula MICHAËL, « Dans le laboratoire de l'écriture de Picasso : présentation d'un dossier génétique ». *op. cit.*, p. 20-21.

67 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 231. En espagnol, « plato de chanfaina », un plat simple de la région de Salamanque ; un genre de ragoût au riz avec des bas morceaux d'agneau, de l'oignon, de l'ail et de la tomate.

cubistes et surréalistes. Ce faisant, il démontre la portée autoréférentielle de la picturalité poétique.

salmigondis du rigorisme absolu du style architectural de l'air qui frotte nu sur la peau de la sueur de l'étui de terre cuite qui suspend ses tripes à l'ombre et au rythme des feuilles en se mêlant de ce qui ne le regarde pas par les tresses de cuivre des balances jouissant entre les draps de lune du lit défait du soleil matinal soulevant de ses épaules le plomb encore vert du rose rougi du jaune défait dans le violet du bleu et tous les autres bleus levant leurs ailes toute clarté du problème résolu seulement les traces du bord des plumes dans l'air inscrivent la somme de la lumière du résultat pantouffes brodées des balcons de joie nageant dans les branches et les racines⁶⁸...

La picturalité du « salmigondis » tient à la mise en lumière et en couleurs des mots comme s'ils étaient donnés vides et seulement à l'encre noire, et qu'il fallait les remplir de matière sensible et imaginaire à la fois. L'écriture très visuelle de « l'étui de terre cuite qui suspend ses tripes » et la mise en couleurs frénétique du « plomb encore vert du rose rougi du jaune défait dans le violet du bleu et tous les autres bleus » dit cette opération. En même temps, le mélange d'écriture automatique (première et avant-dernière lignes par exemple), de métaphore surréaliste aux accents lorquiens des « draps de lune du lit défait » et la suggestion cinétique des « traces du bord des plumes dans l'air » font du « salmigondis » bien autre chose qu'une composition informe dans laquelle les morceaux disparaissent à force de se mélanger. Ici, comme dans un tableau cubiste, tous les éléments se détachent et marquent le tout de leur empreinte. D'ailleurs, nous remarquons que la composition s'ouvre et s'interrompt sur ce qui est un et pluriel, vertical et horizontal, terrestre et aérien, visible et invisible : une arborescence faite de feuilles, de branches et de racines.

68 *Ibid.*

L'inflation créative nous la retrouvons aussi dans la portée ludique et même auto-parodique du procédé ekphrastique, comme partie intégrante de la picturalité poétique picassienne. Picasso ne se cache pas de jouer dans les variations et aussi lorsqu'il met en dialogue toiles et poèmes. C'est une autodérision qui évite de confondre l'exercice ekphrastique avec l'épuisement du sens, la quête de vérités cachées derrière les signes. C'est ainsi que le poème « 6 octobre xxxvi⁶⁹ » dessine une caricature du tableau auquel il fait référence. Il devient une parodie qui fait des « quelques morpions » la chute comique qui éclipse le sujet même de la toile « femme se mirant dans une glace ». Et, comme si cela ne suffisait pas, le poète commente avec une satisfaction non dissimulée — bien qu'entre parenthèses — ce détournement carnavalesque qui désormais fait partie de l'œuvre et sera livrée avec elle.

6 OCTOBRE XXXVI

dans le tableau du 30 avril toile n° 15 F. femme se mirant dans une glace mettre par terre un peigne tenant entre ses dents quelques cheveux et quelques poux dans ses cheveux aussi quelques poux et si possible dans ses poils quelques morpions (idée charmante à joindre au colis)

Et Picasso ne s'arrête pas là puisqu'il reprend le thème dans le poème « 13 octobre xxxvi⁷⁰ », avec l'apparition de nouveaux personnages dans un saynète carnavalesque qui éclipse, à nouveau, complètement la femme de la toile.

Perdant à chaque coin de chance un morceau de sa robe chinoise accrochée aux cris déchirants peigne fin plein des poux et de quelques cheveux mais voici la copie exacte du texte “6 octobre xxxvi — dans le tableau du 30 avril toile n° 15 F “Femme se mirant dans une glace” mettre par terre un peigne tenant entre ses dents quelques cheveux et quelques poux — dans ses cheveux

69 *Ibid.*, p. 146.

70 *Ibid.*, p. 148.

aussi quelques poux et si possible dans ses poils quelques morpions” et entre parenthèses “idée charmante à joindre au colis” mais quel silence ferait plus de bruit que la mort dit le con à la conne en se grattant le front de son anus d’une façon élégante je m’en fous je m’en fous dit la belle les ordres de là-haut je m’en balance dorée sur tranche la merde ne sent pas la rose [...]

En conclusion, dès la trace graphique et l’abolition des règles syntaxiques et typographiques, Picasso crée les conditions d’une écriture plastique à forte portée synesthésique. Il n’a pas besoin de se référer à des tableaux, pas même les siens, pour que les poèmes deviennent picturaux. Il plaisante même avec ce degré zéro de la picturalité lorsqu’elle est entendue comme simple commentaire du tableau.

Certes, il met dans ses poèmes toutes les couleurs de sa palette de peintre andalou ; il travaille sur la lumière, les perspectives et les formes. Cependant, comme le poème « 7.01.40⁷¹ » nous l’enseigne, l’écriture picturale n’est pas la finalité car écrire ce n’est pas peindre. La picturalité ou, comme ici, le mécanisme photographique sont au service de l’indicible expérience intime du réel.

la plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s’agitant autour d’elle et retrouvant fané déjà le bouquet de surprises non encore cueilli mais laissant accroché à chaque réincarnation la larve témoin que malgré l’inconstance des rayons de lumière la frappant jusques au sang sur tout son corps nu entraîné au galop des souvenirs déjà classés et ne laissant aucun doute sur leur identité pressée de tous côtés en feu de joie le jeu de balancier de la lumière l’éclairant soutient tout le poids de l’échafaudage de la sphère des couleurs broyées grossièrement sur le rideau transparent des sensations inaperçues à l’origine⁷²

71 Marie-Laure BERNADAC et Christine PIOT, *op. cit.*, p. 213.

72 *Ibid.*

Cette expérience requiert de dessiner avec la ligne d'encre des mots, de briser les codes, d'inverser, de mélanger, de mettre en mouvement, afin de laisser surgir le mot-métaphore, inattendu et sensoriel, apte à la dire. C'est ici la métaphore emblématique du « bouquet de surprises non encore cueilli mais laissant accrochée à chaque réincarnation la larve témoin » ou encore le « corps nu entraîné au galop des souvenirs déjà classés et ne laissant aucun doute sur leur identité pressée de tous côtés en feu de joie ».

En fin de compte, Picasso relève la gageure d'« écrire une peinture en mots » parce qu'il parvient à « peindre une *ekphrasis*, c'est-à-dire une image dont la dimension visuelle a été ôtée⁷³ ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBERTI, Rafael, *A la pintura. Poema del color y la línea* (1945-1946). Buenos Aires : Losada, 1948.

—, «No digo más de lo que no digo». In PICASSO, *El entierro del conde Orgaz*. Barcelona: Editorial Gustavo GILI, S.A., 1969

—, *Los ocho nombres de Picasso. Y no digo más de lo que no digo*. Barcelone : Kairós, 1970.

—, *La Arboleda perdida. Memorias*. Barcelone : Seix Barral, 1975.

RAFAEL Alberti, *un siglo de creación viva*, Catálogo exposición permanente de la Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María, 2000, p. 71.

BERNADAC, Marie-Laure et PIOT, Christine, *Picasso. Écrits*. Paris : Gallimard, 1989, p. 27.

73 Stéphane Lojkine, *art. cit.* La citation se rapporte à l'*ekphrasis* des Andriens par Philostrate.

CARANDELL, Zoraida, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans *A la pintura* de Rafael Alberti ». In *Les travaux du CREC en ligne*, n° 1, *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (XVIIIe — XXIe siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE, publication par articles, p. 186-187. En ligne : <<https://crec-paris3.fr/publications-en-ligne-1>> [Consulté le 22/05/2019].

CORREDOR MATHEOS, José, *Aproximación a Rafael Alberti y María León*. Barcelone : La mano en el cajón, 1976, p. 47.

COUSSEMACKER, Sophie et ROUMIER, Julia, « En guise d'introduction : *Ekphrasis* et hypotypose : les écritures de l'*enargeia* dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-Spania* [En ligne], 37 | octobre 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020. URL : <<http://journals.openedition.org/e-spania/35993>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/e-spania.35993>> [Consulté le 16/09/2022].

ELOLA, Joseba, « Picasso se desnudaba escribiendo. Reediciones, libros y un disco revitalizan la faceta literaria del artista malagueño », *El País*, 1^{er} juin 2008. En ligne : <https://elpais.com/diario/2008/06/01/cultura/1212271201_850215.html> [Consulté le 10/06/2019].

GUERRERO RUIZ, Pedro, *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Univ. de Murcia, 1991, p. 157.

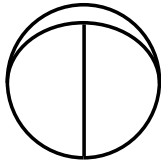
LOJKINE, Stéphane, « Les Salons de Diderot, de l'*ekphrasis* au journal ». En ligne : <<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/diderot/salons-diderot-lekphrasis-journal>> [Consulté le 13/10/2022].

MICHAËL, Androula, *Picasso Poèmes*. Paris : Le Cherche Midi, 2005, p. 11.

OTERO, Roberto, *Loin d'Espagne, rencontres et conversations avec Picasso*. Barcelone : 1975, p. 181-182, traduit de l'espagnol par Christiane de MONTCLOS, pour l'édition *Picasso, Propos sur l'art*, édition de Marie-Laure BERNADAC et Androula MICHAËL, Paris : Gallimard, 1998, p. 147.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, DL 2020.

TRENC, Eliseo, « *Alberti de la calligraphie à la lyricographie* ». In : *Rafaël Alberti et les avant-gardes* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 (génééré le 15 septembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1501>>. ISBN : 9782878547337.



PICASSO HORS CADRE

Aborder le « continent Picasso » à travers le « hors cadre », c'est d'abord interroger les rapports que son œuvre artistique entretient avec les autres arts (arts visuels, musique), et cela implique d'envisager également la création littéraire de Picasso. C'est aussi éclairer les rapports de son œuvre avec le temps long de la tradition, dont plusieurs lectures sont possibles, non exclusives : volonté de se mesurer aux autres « monstres » de l'histoire de l'art, désir de s'inscrire dans une culture, dans une identité (hispanique ou française), voire de contribuer à modeler cette identité et son imaginaire. Le rapport au temps court de la trajectoire vitale, lui aussi, s'écarte de la linéarité attendue au profit de la métamorphose, qui s'articule avec l'obsession pour l'accumulation et l'archive. Il s'agit enfin d'appréhender la réflexion de Picasso sur les frontières de l'art (photographie, dessin d'enfant...) et sur les processus d'institutionnalisation de l'œuvre d'art (cadre, exposition, musée). Enfin, la focalisation sur le « hors cadre » conduit à s'interroger sur les appropriations et interrogations qu'a suscitées jusqu'à aujourd'hui l'œuvre de Picasso, notamment dans le champ artistique.

ISBN : 978-2-36783-379-8

info@editionSORBISTERTIUS.com

www.editionSORBISTERTIUS.com